إدوار الخراط

# القصة والحداثة

إدوار الخراط

# القصة والحداثة

## مقدمة

إن أي تقويم للأدب العربي الراهن لا معدى له عـن أن يعتد واقع الأربعينيات، مهما كان ذلك الاعتداد موجزا، على أنه لا تقوم ثم حواجز ثابتة مانعة بين العقود المتعاقبة.

ما أغرب سنوات الأربعينيات في الأدب العربـي، ومـا أحفلها بقوة خلاقة كامنة، وما أكثر ما أرهصـت بـه هـذه السنوات من ظواهر مقبلة، على أن هذه السنوات قد انقضت دون أن تخلف أثرا لهذه الظواهر، وإن كان ذلك فيما يلـوح للوهلة الأولى فحسب، أما في واقع الأمـر، فـالأمر علـى العكس.

شهدت الأربعينيات ظهور العناصر الريادية الأولى فـي كل من الاتجاه " الواقعي الاجتماعي " الذي كانت له الغلبـة في المشهد الأدبي العربي خـلال الخمسـينيات، والاتجـاه الحداثي الذي قام بنقلة أساسية في الحساسية الأدبية، وكـان تحديا رئيسيا للمعايير والتقاليد الأدبية الراسخة.

كان القلق الاجتماعي، وتفكك العلاقات الطبقية الذي نجـم عن الحرب العالمية الثانية، وتصاعد مطالب الحركة الوطنية التي اتخذت طابعا عنيفًا، أحيانًا، وإن كانت قوية العزم دون

وهن في كفاحها ضد الإمبريالية الأوربية، وتدهور أوضاع الجماهير العريضة التي كانت تعاني العوز وترزح تحت وطأة الأمية، كلها قد أسهمت في ظهور كلّ من هذين الاتجاهين، ولكن لا بد أن ضرورة كامنة في داخل المشروع الثقافي نفسه، وأن حوافز النمو الداخلية، قد لعبت دورها في الوقت ذاته.

في لبنان ظهر منذ أوائل القرن العشرين جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة في طليعة كثيرين نادوا بالتجديد وبالتمرد على القديم.

وفي مصر كان سلامة موسى قد جهر – منذ بعض الوقت – بدعوات كثيرة للتجديد في مجالات عديدة ومختلفة. لكنها ذهبت هدرا في ما يشبه صحراء ثقافية. كان شخصية مثيرة للخلاف، كتب مقالات وكتبا وترجم عن الإنجليزية واشتغل بالصحافة ... كان قبطيا لا دينيا خارجا عن السياق العام، نادى بتجريد أسلوب الكتابة العربية من الحشو الذي كان يثقله منذ أكثر من ألف سنة، وتحريره من توشية "البلاغة " التقليدية، بل ذهب إلى حد المناداة باستخدام اللغة المحكية.

وبروح مماثلة، مع خصوصية ينفرد بها كل علـى حـدة بطبيعة الحال، كان طه حسين، ولـويس عـوض، وحسـين فوزي وغيرهم يدعون صراحة إلى ثقافة تنتمي إلى البحـر المتوسط وتتجه إلى " الغرب " مع الاعتداد بالتراث العربـي باعتباره أساسا مسلما به.

في نهاية الثلاثينيات وبداية الأربعينيات، كانت " المجلات الصغيرة" من نحو " المجلة الجديدة " التـي رأس تحريرهـا سلامة موسى ثم رمسيس يونان، و" التطـور " التـي رأس تحريرها أنور كامل وشارك فيها رمسيس يونان أيضا وفؤاد كامل، قد غرست بذور الأدب الحداثي والطليعي، فبدأت بذلك دورا قامت به بعد ذلك، ببسالة، مجلات صغيرة أخرى مثل " البشير " التي حررها بدر الديب وآخرون، و"الفصول " التي حررها فتحي غانم، حتى وصلنا إلى " جاليري ٦٨ " التـي شارك في تحريرها كاتب هذه السطور. وقد كانت مثل هـذه المجلات – بعد ذلك – هي المنبر الوحيد الذي ظهرت فيـه أصوات الكتّاب الشبان أصحاب الموهبة الحقيقيـة والرؤيـة الصائبة، في السبعينيات وحتى التسعينيات.

في منتصف الأربعينيات اكتسحت مصر موجة من الوعي اللاعج بالاحتياجات الملحـة علـى المسـتويات الوطنيـة والاجتماعية والثقافية. ففي ١٩٤٦ كانت الحركـة الوطنيـة تطالب، إلى حد العنف، بجلاء قوات الاحـتلال البريطانيـة، ودخلت الجماعات الماركسية من ناحية، وجماعات الإخـوان المسلمين من ناحية أخرى، إلى الساحة السياسـية، دخـولاً قويا.

وتُعزى إلى تلك الفترة اتجاهات واقعية اشتراكية صريحة، في الوقت الذي ظهرت فيه اتجاهات تجريبية وطليعية حداثية في الأدب المصري.

وحتى طه حسين الذي كان قد أعطانا " الأيـام " تحفتـه البديعة في السيرة الذاتية، لم يملك في " المعذبون في الأرض " إلا أن يتناول كتابة " قصصية " لها قصد اجتماعي محـدد تحديدا واضحا بل يوشك أن يكون ثوريا. وعلى أنـه كـان حكّاء ثقيل الوطأة، ومتكلفًا في بعـض الأحيـان ( ذلـك أن إسهامه البارز في الثقافة العربية إنمـا هـو فـي مجـالات أخرى ) إلا أنه كان قد جرفته تلك الدفعة العارمة من الوعي الاجتماعي، بل التحريض الاجتماعي، وقـد صـدور هـذا

الكتاب في أيام فاروق، نتيجة لدعوته التي تهز المشاعر إلى العدالة الاجتماعية، مهما كانت هذه الدعوة مجردة ويوطوبية.

في بلاد الشرق العربي الأخرى كان يسود وضع مشـابه إلى حد كبير، ففي سوريا ولبنان كان الكفاح متأججا لإنهـاء الحملة الفرنسية، وكان العراق وفلسطين يموجان بالانتقـاض على نظام شبه إقطاعي خاضع للتبعيـة البريطانيـة وعلـى الاحتلال البريطاني والاقتحام الصهيوني.

إنه لِما يلفت النظر حقًا ما تمتّع به الاتجـاه " الـواقعي الاشتراكي " من أهمية وما بلغه من اتساع ورواج في الأدب المصري، خلال الخمسينيات. ولعلّ ذلك مما يمكن تفسـيره على نحو مقبول بالحلف التاريخي المضطرب وربما المدمر بين الجماعات الماركسية الرئيسية والنظام الناصري، علـى أثر مؤتمر باندونج في ١٩٥٥ والغزو البريطاني – الفرنسي – الإسرائيلي على سيناء والقنال وبور سعيد في ١٩٥٦. وقد كان النظام الناصري أبويا بطبيعته، فشـمل هـذا الاتجـاه برعايته وأبوته.

كانت " الواقعية " – أو " الواقعية النقدية " – قد ظهـرت قبل ذلك في الأدب المصري. فقد كانت بعض أعمال محمود

تيمور ومحمود طاهر لاشين يمكن بالتأكيد أن تندرج تحـت هذا الاتجاه. ومع ذلك فإن هذا الاتجاه لـم يكتسـب وعيـا واضحا بذاته إلا فـي نهايـة الأربعينيـات وعلـى طـول الخمسينيات، إذ أطلق بعض الكتاب على أنفسهم صراحة اسم "الواقعيين " مع إيحاء قوى بأنهم " تقدميون ".

إن الواقعية الاشتراكية أو " الواقعية " على كل أشـكالها، في القص والشعر والنقد قد انتهت بأن أثبتت اهتماما حقيقيـا بالجماهير الشعبية العريضة البائسة الخرساء وهـو اهتمـام يصدر – بشكل مباشر أو غير مباشر – عـن أيديولوجيـة ماركسية وإن كانت غامضة تشوبها اليوطوبية. وقـد عمـل على هذا الرصد الإبداعي الذي كان حتى ذلك الحـين غيـر مسبور حقًا، طائفة من الكُتّاب الشبان الذين أحسوا المعانـاة الفادحة لشعبهم.

شهدت العراق وسوريا ولبنان محاولات معينة فـي هـذا الاتجاه، وهي محاولات وصلت إلى حد النضج فـي آخـر الخمسينيات وفـي السـتينيات، واسـتلهمت أو استشـرفت أيديولوجيات الأحزاب الشيوعية، أو البعثية أو القومية التـي

كانت تمسك بناصية الحكم في تلك البلاد، أو كانت في المعارضة، على حدٍ سواء.

في تلك الأثناء كان الكّتاب الذين يسمون أنفسهم " واقعيين " يكتبون أعمالاً تنم عن مواهب كبيرة وتتسم بجدارة ملحوظة، تركت بصمات مؤكدة في سجل الأدب العربي.

وفي هذا السياق تأتي إلى الذاكرة على الفور كتب مثل " الأرض " لعبد الرحمن الشرقاوي، وفي سنة واحدة صدرت ثلاثة أعمال تنتمي إلى " الواقعية الاشتراكية " بشكل أو آخر، ولها اليوم أهمية تاريخية وتسجيلية، منها روايتان: " الحي اللاتيني " للبنّاني سهيل إدريس، و"المصابيح الزرق " للسوري حنا مينا، ومجموعة من القصص "حصيد الرحى " للعراقي غائب طعمة فرمان. وقد نال هؤلاء الكّتاب الثلاثة بعد ذلك، شهرة مستفيضة بأعمالهم القصصية والروائية اللاحقة وبإسهامهم في المجال الثقافي العريض.

وبعبارة أخرى، فقد كانت تلك حقبة متميزة في تاريخ الأدب العربي، غنية بالوعود وحافلة بالمغامرة والجرأة.

وبقيام ثورة ١٩٥٢ انفتحت آفاق شاسعة من الأمل ومن الإرادة القومية، كانت تلوح – عندئذ – بلا نهاية ولا حدود، لا بالنسبة لمصر فقط بل بالنسبة " للوطن " العربي كله.

إن التغيرات العريضة العميقة التي وقعت في مصر وفي بلاد عربية أخرى بعد العام ١٩٥٤ – وهو عام حاسـم – لا تتطلب منا الآن إلا إشارة سريعة، فهي معروفة للكافة. فقـد سحقت المقاومة التي قامت بها القوى المختلفة مـن أقصـى اليمين إلى أقصى اليسار، ضد السلطة العسكرية في مصـر، ولفترة طويلة قادمة سوف تقمع الدعوة إلـى ديموقراطيـة " ليبرالية " من الطراز الغربي. أما الأحداث التاريخية المتعاقبة على نحو درامي سريع، بعد ذلـك، فقـد تركـت آثارهـا المحتومة على المشهد الأدبي.

ومن الممكن أن نؤكد هنا أنه لا مفر من تلمس نوع من " التساوق " بين تطور الأحداث في مصر، وفي بلاد عربيـة أخرى، في اتجاه تأكيد الذات القومية تأسيسا على دعـاوى " اشتراكية " و" عروبية " عريضة من ناحية، وبين التضـخم المطّرد للأعمال الأدبية الصـاخبة التـي وسـمت بأنهـا " اشتراكية " " واقعية " وما كانت الأغلبية الساحقة فيهـا فـي

حقيقة الأمر إلا أعمالاً تسود فيها " بلاغة " فجـة خاصـة، حيث اخُتزل فيها الناس إلى قوالب بسـيطة مـن النـوع " الإيجابي " المتفائل النشط، بدلاً من أن يكونوا – كما ينبغي – أحياء حقًا، ومن ثم فهم متناقضون مع أنفسـهم بالضـرورة ومتعددو السجايا والخصال.

إن موجة الكتابات " الواقعية الاشتراكية " التي لم تتوقـف عن التضخم في الخمسينيات، وواكبتهـا وسـاندتها حملـة صاخبة حقًا من النقد الأدبي، والتكـريس ( بمـا لا بـد أن يصاحبه من " طرد " أي تجريد من نعمة الاعتراف ) كانت في حقيقتها حملة وطنية وسياسية وكانت كلها تجـري وفقًـا للتقاليد الأرثوذكسية الماركسية لليسار الأوربي الـذي يعـود للثلاثينيات والذي كان قد تجاوزته الأعراف حتى فـي ذلـك الحين. قاد هذه الحملة محمود أمين العالم – وقـد نيتشـويا سابقًا ووجوديا سابقًا، وعبد العظيم أنيس وهـو عـالم فـي الرياضة والفيزياء، وكانا عندئذ محاضرين ماركسيين شابين تحولا إلى داعيين نشطين يتميزان بأمانة وشجاعة عقلية تامة تنزع إلى المضاربة النظرية. وقد نجح الكتاب الذي ألفاه معا " في الثقافة المصرية " نجاحا كبيرا خلال عقد من الزمـان

وما زال يذكر حتى الآن بنوع من الحنين والاعتداد. وقد كان هذان الكاتبان هما في أصل مدرسة للنقاد الشبان الذين كانوا على قدر من الذكاء أو من الدأب حسب الأحوال، مثل أمير إسكندر، وصبري حافظ، وغالي سكري، وسامي خشبة، وإبراهيم فتحي، وعبد الرحمن أبو عوف، وسيد البحراوي. على أن كلاّ منهم قد اختط طريقه الخاص ونّمى حظه الخاص، مع أنهم يتقاسمون تراثًا مشتركًا هو تراث الواقعية الاشتراكية في الخمسينيات.

وفي هذا السياق يمكن أن نشير إلى رئيف خورى وعبد الكريم مروة في لبنان وإلى مدرسة كاملة من النقاد الماركسيين أو المتأثرين بالماركسية في العراق وسوريا وغيرهما.

وفي سياق " الواقعية الاشتراكية " في الخمسينيات، فلعلّه من الأوفق أن نتعمق، قليلاً، العلاقة بينها وبين اللغة.

ذلك أن معظم الأعمال التي كُتبت في ذلك الاتجاه قد استخدمت اللغة أو اللهجة العامية على نحو لافت، باعتبارها، ربما بشكل لا واعٍ تماما، رمزا مقدسا للشعب الكادح. ولم يكن ذلك في الحوار فقط بل في السرد أيضا. فقد كان هؤلاء

الكّتاب ينظرون بعين الاستخفاف إلى "اللغة " باعتبارها " أداة " للفنان، أما المعول عليه عندهم فقد كان بسـذاجة – هـو " المضمون " الذي يأتي في موقف الأولوية المطلقة، ولـيس " الشكل ".

مما كان معناه – في معظم الحالات – أننا وجـدنا فـي أيدينا أعمالاً مفككة واهنة أفقرها اصطناع الأساليب المحكية بدلاً من أن يثريها.

وفي مقابل ذلك فإن بعض كتاب " الواقعية الاشتراكية " لم يكن لديهم ما يقدمونه لنا إلا الفصحى ذات الرنين والوطـأة حاملة شعارات تُعوزها الروح الصادقة العفويـة ومرتبطـة ارتباطًا مباشرا بالرطانة الأيديولوجية السائدة.

* * *

من المسلم به أن الحساسية التقليدية تعتمد قواعد مجربة، وموصوفة، وسائدة، في الإحالة إلى الواقع بشـقيه، الـذاتي والاجتماعي، هي قواعد المحاكاة الأرسطية العريقة المحتـد. ولما كانت المحاكاة الكاملة، المطلقة، مستحيلة – بالبديهـة – فإن قواعد " الانتقاء " في المحاكاة تُعتمد، مهمـا تراوحـت الاختيارات وتقلّبت، هي قواعد جمالية لها تراثهـا العتيـق،

كذلك: قواعد التناسب والتناغم، أو حتى التعاكس المقنن، المحسوب، حتى في حضن الرومانسية.

في القَص العربي إذن، كانت الحساسية التقليدية – وما زالت، بعد أن أصبحت قديمة – تتوسل بالسرد المطرد، والاختيار الموزون، والحبكة التي تنعقد بالتدريج ثم تنحل، حسب الأصول، وتوظيف العناصر، من محاكاة، ووصف، وحوار، وتأمل، إلى آخره، بحساب، واختيار موقع النظرة العارفة والماكرة معا، لأنها لا تقول – فورا – كل ما تعرف، وفيها تعليم وتشويق، مشاركة بقدر، ومفاجأة بقدر، وفيها أساسا – وقبل كل شيء – تثبيت، وتحديد.

وإلى الحساسية التقليدية ينتمي مشاهير الروائيين والقصاصين العرب على تراوح تقديراتنا الممكنة لقيمتهم الفنية، وهم الذين "استولوا" – بمعنى من المعاني – على " السلطة " الأدبية في ساحتنا، طوال عقود خمسة حتى السبعينيات من أمثال نجيب محفوظ، وعبد السلام العجيلي، وحنا مينا، وعبد الكريم غلاب، وذو النون أيوب، وشاكر خصباك، وعبد الحليم عبد ا ، ويوسف السباعي، حتى يوسف إدريس ( الذي، وإن اندرج تحت فهم واسع للواقعية

الاجتماعية، فإن موهبته الحوشية، الفطرية، تجعل له مكانـة قائمة برأسها ) حتى جيل الوسط الغـامض الأهميـة، مـن الكّتاب الأوساط الذين كفّ الكثير منهم عن الكتابة بعد ذلـك والذين حملوا، بكفاءة متفاوتة، عـبء مرحلـة " الواقعيـة" الاجتماعية، بعطائها المحدود.

ومن الواضح أن ذلك كله لا ينطبق على كتّاب مثل عبـد الرحمن الشرقاوي بموهبته الكبيرة وأذنه الحساسـة اليقظـة العارفة بلهجة الفلاحين في الدلتا، أو مثل يحيى حقي الفنـان العظيم القادر على إدراج الكلمة العامية، أو التعبير العـامي الذي لا يضاهي في جماله ولا تقاربه أي مفـردة أو عبـارة فصيحة، وذلك على نحو متوازن وثيق العرى بالسياق الفني، وهو ما ينحي أية إمكانية للخلخلة أو القلقلة، بل على العكس يوحي بموسيقية منضبطة وإن كانت تلوح عفوية على نحـو دقيق مرهف، أو يوسف إدريس بموهبته التي أسميتها حدسية أو فطرية.

* * *

ومع أنني غير مقتنع، إطلاقًا، بمعظم نتاجات تلك الموجة التي سميت " واقعية اشتراكية " فهناك عندي يقين نهائي بأن

الاشتراكية ذات الوجه الإنساني حقًا هي، فـي ذاتهـا وفـي ممارساتها الخلاقة، الحل الوحيد لمأزق الإنسانية الراهن.

أما حقبة الستينيات فقد تميزت بسماتٍ خاصة. كانت ذلك العقد من السنوات التي شهدت آمالاً عظيمة وإخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآلاما وتغيرات عميقـة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلّها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية، من نحو التأميمات الكبيرة، وسقوط الإمبراطوريات الأوربية، وصعود القومية العربية، وشخصية جمال عبد الناصر الباهرة، وهو ما أكسب مصر، و" الوطن " العربي مكانة عالية. ومع ذلك، أو على الأرجح بسبب من ذلك، فإن سلطة النظام في مصر أصبحت مطلقة ولا منازع لها تقريبا، بل أصبحت نموذجا يحتذى فـي معظـم الـبلاد العربية، وكان غياب المعارضة المشـروعة، غيابـا تامـا ومفروضا من علٍ، يتساوق مع خنـق الديمقراطيـة. وفـي النهاية أفضت الأحداث إلى كارثـة ١٩٦٧ وإلـى احـتلال إسرائيل أجزاء كبيرة من هذا " الوطن " العربي نفسه الـذي ما كانت أشد ثقته الصلفة بتفوقّه، والذي انتقض بعـد ذلـك وعانى مرارة تجريح الذات القومية وتمزيقها، وأطلق العنان

لما يكاد يكون إحساسا مازوكيا معـذبا للـذات مـن الشـك والتساؤل. وانتهى ذلك العقد بمحنة أيلول الأسود وموت عبد الناصر الذي يكاد أن يكون موتًا انتحاريا، وما تبع ذلك مـن انهيارات مدوية.

في هذا السياق – وإن كنا قد أسلفنا الإشارة إليه بإيجاز – وجدت الاتجاهات الحداثية في الأدب العربي هويتّها الخاصة.

وعلى طول هذا العقد مـن السـنوات ظهـرت بشـائر الحساسية الحديثة أي ما نسميه " الحداثية " على نحو بطـيء ولكنه مؤكد، ذلك أن صدمات تلك الحقبة وتقلباتها قد ساعدت على أن تكسبها غنى وكثافة لم تكن لها قط من قبل.

* * *

سوف أقترح أن أضع تفرقة ما بين ثلاثة مفهومات، تـدل عليها ثلاثة مصطلحات، في هذا السياق.

المفهوم الأول هو التحديث modernisation

والثاني هو الحداثية modernism

والثالث – ولعله الأهم والأوقع هو الحداثة modernity

أما عن التحديث فأتصور أن فيه جانبين أساسيين يمكن أن نستخلصهما:

الجانب الأول هو الجانب الذي يمكن أن أسـميه، بلغـة اليوم، الجانب التكنولوجي أو قبل ذلـك تاريخيـا الجانـب الصناعي industrial أي جانب الخروج من نظام الإنتـاج الزراعي – الإقطاعي إلى المجتمع التجاري – الصناعي، بما يستتبع ذلك بالضرورة من تغيير في نظام إنتاج القيم.

بدلاً من قيم القدرية، والتبعية المطلقة للإقطاعي أو الأمير – وفي بلادنا – للوالي أو الملتزم أو السـلطان أو الـزعيم الأوحد، والتسليم الكامل بما هو ثابت، راسخ، تقليدي، ومـا يندرج أساسا في نسق ثيولوجي إيماني ولاهوتي في النهاية، بدلاً من ذلك تأتي قيم أخـرى تتنـافى مـع الطمأنينـة، أو الانصياع والركون إلى أمان العشيرة، أو القبيلة، أو الطائفـة الحرفية أو الدينية أو الحزبية، وهكذا لندخل في سلم جديد من القيم يتساوق مع سلم الإنتاج أو الصيغ الاجتماعية الجديـدة، قيم السعي إلى الكشوف الجغرافية والكشوف العقليـة معـا، وظهور الفردية الإنسانية أو إعادة تأكيدها، وطرح الأسـئلة الأنطولوجية عن المطلق واسـتبدال العقلانـي بالإيمـاني، العلماني بدلاً من الثيولوجي، المغامرة بدلاً من الثبات، التمرد بدلاً من التطابق، أي طرح الميتافيزيقا الكلاسيكية كلها فـي

موضع التساؤل بدلاً من موضع اليقين، فضاء السعي للمعرفة بدلاً من الامتثال للدوجما، وفي هـذا السـياق الاجتمـاعي التاريخي، في الغـرب الأوروبـي علـى الأخـص، كـان للبروتستانتينية – كما يدل على ذلـك اسـمها نفسـه – دور المعارضة والاحتجاج على سـطوة العقائديـة الكاثوليكيـة، عقائدية المطلقات والتسليم بما هو حقيقة نهائية. وهو الـدور الحافز على التفكير الحر، أي الابتعاث علـى نحـو جديـد للعقلانية الإنسانية التي عرفتها أثينا فـي حقبتهـا الهيلينيـة واستمرت تحت تجليـات مختلفـة حتـى أواخـر الحقبـة الهيلينيستية.

بطبيعة الحال كما أشـرت بسـرعة هنـا تـداخل لعلـه ضروري بين "التحديث " بمعنى تطور نظام الإنتـاج التقنـي والكشوف العلمية وبين "الحداثة " التي هي فـي تصـوري " نظام " قيمي في مقابل النظم التقنية.

هذا التداخل هو الذي لعله يثقل أو يعوق تطورنا في البلاد العربية بشكل خاص، لقد أدخلنا التحديث التقني واسـتخدمنا المخترعات وأفدنا من التكنولوجيا، ولكن هل اقتـرن ذلـك بتغير في نظام القيمي والمفهومي، أم مازلنا نعيش قيم ما قبل

التحديث، قيم التسليم بالمطلق، سواء كان المطلق هو نظـام الحكم أو النظام الإيماني العقائدي؟ نحـن نركـب السـيارة والطائرة ونستخدم الإنترنت فهل مـا زلنـا نفكـر بعقليـة ومفهومات راكب الناقة والحمار؟ نتعامل مع الأجهزة فهـل تمثلنا الروح العلمية أو الفلسفية التي كانت وما زالت القاعدة التي انبثقت منها هذه المستحدثات التقنية؟ روح المغامرة في العلم وفي الفن وفي الفكر التي ألهمت رمـوزا مـن نـوع ديكارت، فرانسيس بيكون، جاليليو، كوبيرنيكـوس، وأيضـا مارتن لوثر، وفي حقبة متأخرة ديدرو، مونتسكيو، روسـو، فولتير، والفنانين العظام في النهضة، والأسماء هنا لا حصر لها.

ولعل ما يقابلها عندنا – على نحو ما – رموز من قبيـل رفاعة الطهطاوي، ومحمد عبده، وقاسم أمين، وعلـى عبـد الرازق، وطه حسين وسلامة موسـى، ورمسـيس يونـان وغيرهم.

الروح النقدية، القلق الأبستمولوجي المعرفي، وضع كـل شيء بلا استثناء موضع السؤال هو الذي يكمل ما استوردناه من تحديث تقني استهلاكي مادي هو ربما كان نصفًا أو ربما

واحدا على عشرة أو واحدا على مائة من التحديث الذي لـن يتم إلا باستكمال جانبه العقلي الفكري الروحي.

وكما قلت فمن الصعب وضع تفرقة حادة بين التحـديث وخاصة في جانبه المعرفي والفلسفي والفني، وبين ما أسميه " الحداثية "، ومع ذلك فهناك على الأقل عـاملان يسـاعدان على توضيح هذه التفرقة.

فبينما التحديث في السياق التاريخي هـو الخـروج مـن القرون الوسطى إلى ما يسمى عصر النهضة – في أوربا – تقنيا ومعرفيا، ( هل نحن في بلادنا قد حققنا الجانب المعرفي من التحديث؟ ):

فإن " الحداثية " أساسا في هذا السياق التاريخي ذاته هـي ما نعرفه في تدفق المذاهب والحركات الأدبية والفنية بـدءا من الرومانسية والبارناسية والرمزية والواقعيـة والتعبيريـة والدادية والسريالية والتجريدية ونحوها وفي هذا السياق أيضا نحو ما يسـمى بالحداثيـة العاليـة high modernism أو الحداثة الحقيقية proper modernism ويمثلها أساسا الأدباء والفنانون الذين عاصروا الانقلاب الضخم قبيل وأثناء وبعيد الحرب العالمية الأولى ولعل أبرزهم جيمس جويس وفيرجينا

وولف و ت. س. إليوت، وبريتون والسرياليون، ومدرسـة باريس في الفن التشكيلي.

" الحداثية " إذن في هذا التصور هي مجمـل خصـائص الحركات والاتجاهات الفلسفية والعلمية والفنية والأدبية التـي تشكل قطيعة جوهرية مع التـراث الكلاسـيكي فـي هـذه المجالات، وإن كانت في بعض اتجاهاتها على الأقل لا تنفي تسلسلها أو تولدها من رحم هذا التراث نفسه مـع الخـروج عليه في الآن ذاته، ولعل أسماء أو رموزا واضحة في هـذا المجال لا تغيب عن الذهن، بدءا مـن نيتشـه وقـد وضـع الإنسان موضع الإله، وداروين الذي أكمل هذه الصورة بأن أحل الأميبيا أو حتى المادة العضـوية الأوليـة محـل آدم، وفرويد الذي حطم القشرة العقلانوية – إن صحت هذه الكلمة – للإنسان وكشف أغوار اللا وعي والحلم، ثم كارل ماركس الذي فتح الأبواب أمام فهم صراعات أعمق وأصدق تتجاوز فهم التاريخ على ضوء دور الفرد وحروب الدول والغزوات وصعود وسقوط الإمبراطوريات. وما تلا ذلك أو صاحبه من ظهور يوليسيوس جيمس جويس، والأرض الخراب. ت. س إليوت ومراثي رينو ريلكه وكانتاس باوند وجيرنيكا بيكاسـو

وموسيقى سترافنسكي وأضرابها كثير لا مجال الآن لحصره، واستقصائه.

أما في مصر، كما في الغرب على السواء، فإن المرجـع الاجتماعي – السياسي قد يعيننا على التفرقة الأخرى التـي أضعها بين ما أسميه الحساسية الجديدة، وبين الحداثـة كمـا أراها.

وقبل ذلك لا مفر من أن أضع تفرقة أولية بين ما أسـمية الحساسية التقليدية. والحساسية الجديدة.

وهي تقليدية لأنها شبه رومانسية وشبه واقعية، ما دمنـا نستخدم هذه المصطلحات التي هي في أصلها كما لا أحتـاج أن أقول نابعة عن سياق يختلف بالضرورة عن السياق الذي عاش فيه أدبنا وفننا، يختلف عنه ولكنه يقاربه ولذلك فإننا لا نجد حرجا في استخدام هذه المصطلحات محتفظـين طـول الوقت بتحفظ هو تحفظ المقاربة لا المطابقة.

* * *

من المسلّم به أنه منذ السنوات الأخيرة من الأربعينيـات ظهرت أولى إرهاصات الاتجاه الحداثي، إما في مطبوعـات مثل المجلات الصغيرة من نوع " البشير " وغيرها، أو فـي

مخطوطات تتداولها نخبة من العارفين. في تلك الفترة كتـب صاحب هذه السطور معظم مجموعته القصصـية " حيطـان عالية " التي لم تنشر إلا في العام ١٩٥٩، ولكنها أسقطت بعد ذلك في غيابات الصمت النقدي طوال ما يقرب من عقد من الزمان، وكذلك كان حال القصائد أو الكتابات عبر النوعيـة لبدر الديب الذي كُتبت في الوقت نفسه تقريبـا علـى غيـر اتصالٍ أو معرفةٍ بيننا، ذلك إذا لم نذكر إلا هذين المثالين فقط لتلك الإرهاصات الحديثة، وهو ما حدث بالنسبة لقصيدة النثر التي كتبها في الإسكندرية في تلك الفترة ( ١٩٤٥ ) محمـد منير رمزي ولم ينشر عمله إلا بعد نحو خمسين عاما.

وكان بشر فارس ولويس عوض قد سبقا بكتاباتٍ رائـدة في هذا السياق.

في نهاية الستينيات جاءتني جماعة من شـباب الكتّـاب طلبوا مني – ونالوا على الفور – كلّ ما يسعني من عونٍ في إصدار مجلة " جاليري ٦٨ " التي ظهرت منها ثمانية أعداد فقط خلال فترة سنتين لكنها برهنت على أنها المنبر الحقيقي الأول للحساسية الحديثة أي " الحداثية" فـي مصـر، وقـد

تكررت مثل هذه التجربة بعد ذلك في العراق وفي المغرب، وغيرهما.

رسخت أقدام " جيل الستينيات " كما عرف بذلك الاسم بعد ذلك، بفضل هذه المجلة على الرغم من الصمت شبه التام من جانب المؤسسة الأدبية حينذاك.

ومع تقدم السبعينيات – عقْد السادات – عرفـت مصـر وبلاد عربية أخرى انقلابا شبه تام. قام اسـتقطاب مـزدوج وعنيف، عقب الانتصار الجزئي المؤكد مـع ذلـك للجـيش المصري، على إسرائيل في ١٩٧٣، وهو الأول من نوعـه. ونشير بسرعة إلى ما تلا ذلك: محادثات كامب ديفيد، معاهدة " السلام " مع إسرائيل، اسـترداد سـيناء بشـروط، قطـع العلاقات الدبلوماسية لمصر مع معظم البلاد العربية، سياسة " الانفتاح" التي انتهجها السادات، السـيادة المطـردة للقـيم الاستهلاكية، انحسار الأيديولوجيات والممارسات الاشتراكية، نزيف العقول وهجرة المثقفين، انفجارات العنف الطائفي بين الحين والحين، إعادة توكيد الأصولية الإسـلامية، التضـخم المستشري في كلا الميدانين المـالي والروحـي، وتـدهور

الموارد المادية والمعنوية على السواء، وما إلى ذلك من هزات سياسية واجتماعية واسعة النطاق.

كان ذلك عقد الحرب الأهلية الممتدة بين الأشقاء في لبنان، و"الخروج " الثاني للفلسطينيين بعد الاجتياح الإسرائيلي للبنان، واستمرار احتلال إسرائيل لما بقي من فلسطين القديمة، وصعود بلاد النفط، وتشابك واختلاط وتضارب سياسات الدول العربية والانشقاقات الوطنية والصراعات الإثنية في السودان والعراق والمغرب، والخسوف الذي يكاد يكون تاما لأيديولوجية الوحدة العربية.

ومع هذا المجرى الذي اتخذته الأحداث على نحو سريع وعاصف، وضع مفهوم " الواقع " نفسه موضع السؤال.

كان المنحى القديم الراسخ في القصة والرواية هو منحى المحاكاة الصريحة. وكان يؤخذ مأخذ القضية المسلم بها أنه من الممكن بل من المرغوب فيه " انعكاس " أي " تمثيل الواقع " في الأدب، ( أيا كان النسق الفلسفي الذي يوضع فيه ذلك ) وكان هذا المنحى يؤكد أن العمل الفني يستمد صحته، بل يستمد " علّة وجوده "، من هذا الواقع الراسخ حتّى لو كان المفترض أن الأدب إنّما يساعد على تغيير هذا الواقع. ومن

ثم فإن علاقة تبادلية جوهرية بين الأدب القائم الثابت والواقع القائم الثابت، كانت موضوعة موضع المسلّمات، بل أصبحت قالبا من قوالب العقل الأدبي العربي، معيارا للإنتاج الأدبـي والنقد الأدبي.

ولكن تحطم " الواقع " القومي والاجتماعي وتطايره إلـى شظايا، على نحو قاس وعنيف، أفضى إلـى أن الاتجاهـات الحداثية حلّت الآن محل المنحى الواقعي القديم الذي عفا عليه الزمن تقريبا.

وصحيح أن للفن دورا اجتماعيا – أيا كان معنى هـذا – باعتباره أحد مكونات الوعي، والوعي فاعل اجتماعي، ولكن الصحيح، أيضا، أن الفن – المكتوب، أساسا، فهذا هـو مـا نتحدث عنه – نشاط فردي، بل حميم، ليس ذاتيا بالضرورة، وليس " معزولاً "، بل " عميق "، وخاص، وإبداعي، وخلاق، من الجانبين، وهو، لهذا، الآن، لا يصـح أن يكـون إعـادة تعميل reprocessing للجاهز والسائد، أو إعـادة تشـكيل للقوالب السائدة في وعي الأفراد، داخل الجماعة.

إن الكتابة الإبداعية الحداثية – لسـببٍ أو لآخـر – قـد أصبحت اختراقًا لا تقليدا، واستشـكالاً لا مطابقـة، وإثـارة

للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عـن الذات بالعرفان.

إذا تلمسنا – بأحد التفسيرات الممكنة – سببا لمثل هـذه " الحساسية الجديدة " في الغرب، وأعنـي بهـا مـا يسـمى بالحداثية، وبما بعد الحداثية، في تحول الفن إلى سلعة، فـي سياق نمو وصعود البرجوازية التجارية، ثم الصـناعية، ثـم المالية، وتوسعها، وسيطرتها، ثم كسر الفن نطـاق السـلع، وخروجه إلى وحشة الاغتراب والهامشية، ثم محاولة تمثّلـه واستيعابه عن طريق وسـائل الاتصـال الجماعيـة، كليـة السطوة، تقريبا، في حقبة ما بعد الصناعية، بحيث يبقى على الفن أن يحتفظ بهذا الوتر المشدود، أبدا، بين الاستيعاب مـن المؤسسة من ناحية، والتنـاقض مـن ناحيـة أخـرى مـع المؤسسة، فهل نجد ما يجري هذا المجرى من التفسير عندنا، في ظهور البرجوازية العربيـة، ونموهـا نمـوا ناقصـا، وعجزها، وسقوطها في التبعية، وإخفاق الليبرالية المحـدودة التي صاحبتها، ثم فرض الصيغة الناصرية، بما أنجزته وما فشلت في إنجازه، ثم تردى الصـيغة السـاداتية، وعقابيلهـا الوبيلة؟

اتساق الكتابة الإبداعية مع هذه المراحل الاجتماعية التـي ليست – مع ذلك – مقفلة على نفسها ومدورة ومتفارقـة، أو التناقض مع هذه الصيغة، فيه – من غير شك – قـدر مـن التفهم، أو – إذا شئت – التفسير. أليس هناك – مع ذلـك – بعد آخر، يتجاوز مرجع الصيغة الاجتماعيـة – السياسـية، وإن كان له بها وشائج، بعد يتضمنها ويفارقها، لعله يكمـن في طبيعة العملية الإبداعية نفسها، بعامة، وطبيعـة عمليـة الإبداع عند هذا الكاتب أو ذاك بالتحديد، وباعتباره ذاك، أي متعلقًا بتراث عملية الإبداع عنـده، بالـذات، ونابعـا مـن مكوناته، هو بالذات، ليس لأنه في جزيـرة معقمـة ونقيـة الانعزال، بل بانفعالـه – أيضـا – وفعلـه – إن وجـد – بالتيارات التي تجيش في جماعته؟

يمكن، من زاوية ما، أن نقول إن الحساسية التقليدية، في نهاية التحليل، هي رافد من روافد السلطة في " الواقـع " – ولنستخدم هذا المصطلح، الآن، بوصفه نظام القـيم السـائد، على المستويات الاجتماعية والثقافية، على السواء – بينمـا تشير الحساسية الجديدة إلى رفض هذا الواقع، ونقضه، ومن ثم فهي تحمل استشراقًا لنظام قيمي جديد، اجتماعيا وثقافيـا،

على السواء. وبهذا المعنى، فإن " الحساسـية الجديـدة " أو الحداثية " نظام " قيمي جديد في الفن، إذا استخدمنا كلمـة " نظام " بكثيرٍ من الحذر، ذلك أن ما يدفعني إلى مثـل هـذا النوع من التعميمات هو، فقط، محاولة لاستبسار مـا يفـرق الحساسية الجديدة، على تنوع مساراتها، عن النسق التقليـدي لحساسيةٍ أظنها قد نضبت، وجفّت ينابيعها، وتجمـدت فـي الماضي.

ومع ذلك، فإن المعيار الممكن، الوحيد، هو في الاحتكـام إلى النص، وليس في الرجوع إلى معيار التاريخية، وحـده، والنص – مهما كانت له وشائج اجتماعية وتاريخية – لـيس ماضويا ولا مستقبليا، وربما كان ذلك من أسرار الفن التي ما زالت، ولعلها ستظل دائما، غير مفضوضة. والاحتكام إلـى النصوص مهمة أجيال من النقـاد تنتظـرهم، ولـيس هـو موضوع هذه الانطباعات لكاتب هو – بحكم عمله الروائـي والشعري – منحاز إلى رؤية معينة، لا شك في انحيازه لها، ولا يتبرأ أو يبرأ من هذا الانحياز.

ليست " الحداثية " هنا، كما هـو واضـح، " مدرسـة " للمشروع الإبداعي، صارمة، حجرية القالب أحادية البعد.

نستطيع أن نتبين في نطاق هذه الحساسـية الحديثـة أو " الحداثية " في كتابة القص، تيارات فرعية متعددة وليست هذه التيارات، كما هو غنى عن البيان، مانعة قاطعة، بـل هـي شأنها شأن كل كتابة إبداعية، يمكن أن تمتـزج أو تتشـابك. ومع ذلك يمكن تحديد خصائص كل من هذه التيارات علـى حدة.

التيار العضوي، تيار الرؤية الداخلية والاتجـاه البـاطني وهو كما يتضح من هذه التسمية يفسر نفسه بنفسـه. ليسـت العين الداخلية وحدها هي التي تلعب دورها هنا بـل الحيـاة الداخلية كلها تبتعث، سواء كان ذلك على مستوى الحـس أو الأحشاء، أو على مستوى الإدراك والرؤية الحلمية الهفهافة. هنا يتصور الإنسان، وبيئته في واقع الأمر، باعتبارهما نبضا متذبذبا، كتلةً دائمة الحركة من الأحاسيس والخواطر، ركاما عضويا لدنًا لا تنظمه إلا حيلة الفن.

ويمكن للأعمال التي تنتمي إلى هذا التيار أن تنفـذ إلـى حقيقة أساسية غير سافرة للإنسان، سواء كان ذلك عـن دأبٍ وتقصٍ، أو بحافزٍ من إلهام عفوي. وواضح أن هذه الأعمال ليست خاضعة لمعايير الزمن بل هي تتجاوزها وتفارقها، إن

الساعة هنا تتوقف عن الدقّ، ومن الصعب أن نفرق هنا بين لحظة عابرة وبين استمرار الديمومة، ذلك أن مقولة الـزمن، ببساطة، لا تنطبق على هذه الأعمال.

الحوار النزر، أو الحبكة الوجيزة المتهافتة تساعد هنا، ما بين حيل أخرى، على إزالة الحواجز بين الحلم والصحو، بين الالتباس والنصوع الحاد القاطع، بين الـداخلي والخـارجي، بين الواقع والسر، يصبح المجسم الملموس سيالاً، ويمكن أن يأتي هنا قوام لزج، كثيف وبطيء حينًا أو ناعم وشفاف حينًا. ويبدو أن الصور سريالية المنزع تجد لها مكانًا طبيعيا هنـا. ومن الواضح أن ذلك كله يؤدي إلى غوصٍ بعيدا عن الواقع، في اتجاه واقعٍ آخر، وإن كان الأمثـل أن يتـأتى الإمسـاك بكليهما، وهو مشروع يبدو مستحيلاً، وإن كان لا ينبغـي أن نتخلى عنه تماما منذ البداية.

أما المعجم فلا بد له أن يكون شاعريا وحساسا، إما رقيقًا هفهافًا، أو كثيفًا، حسب ما تقتضي الأحوال، إما متفجـرا أو مشحونًا بالطاقة الكامنة. أما السياق فهو إما شذرات متفتتة أو انثيال ممتد موصولٌ، بما لا نهاية له.

وتلوح الأعمال المنتمية إلى هذا الاتجاه كما لو كانت ردة عن المشكلات الاجتماعية، واستسلاما لضـغوط نفسـية أو انفعالية. ولكنها تتورط في المسائل الاجتماعيـة والسياسـية التي يبدو أنها تتجنبها، وهي مهمومة بل معنـاة بمسـائل " الحقيقة " و" الوجود " و" المصير " ونحوها.

وقد قام بكتاباتٍ في هذا الاتجاه كتاب مبدعون مثل حيدر حيدر وخليل النعيمي السوريين وهـدى بركـات اللبنانيـة، وأحلام مستغانمي الجزائرية، وأحمـد المـدني المغربـي، وغيرهم، ومن مصر محمد حافظ رجب، محمـد مبـروك، محمود عوض عبد العـال، وكاتـب هـذه السـطور منـذ الأربعينيات وحتى الآن.

الاتجاه الثاني هو على العكس، منحـى الكتابـة الشـيئية المتجهة إلى الخارج. إن عكوف هذه الكتابة علـى وصـف الواقع الخارجي وصفًا دقيق التفاصيل، محايدا، يبـدو أنـه، على سبيل المفارقة، قد يبعدها عن الواقع إلى مجرد " مظهر " له. يلوح أن اغتراب الإنسان هنا يصل إلى غايته القصوى، وتبتعث الموضوعات، والأشخاص والمشاهد، أو تحدد كما لو

كانت في إطار صور فوتوغرافية، في نور بارد، بعين تبدو مفتقرة افتقارا كاملاً إلى أي اهتمام أو أي انفعال.

إن الضغط والتأكيد لا مجال لهما هنا بل هي اللا مبـالاة التي هي مع ذلك لا تفتقر إلى التورط، هذه الكتابة مع ذلـك إدانة لإهدار الجمال والتواصل والحب، إهدارا تعسفيا، إهدارا توقعه السلطات، أيا كانت، على الناس وعلى المجتمع، بـلا هوادة، هي إدانة تكاد تشفي على التخلي، لكنها لا تصل إليه قط، بل على العكس إنها تستند إلى فرض أساسـي هـو أن الحياة، بكل عرامتها وكل نشوتها، هي دائما موضوع حـب عظيم، ولكننا لا نراها على حقيقتها بل كل مـا نـراه هـو واجهتها الظاهرية.

والمعجم هنا عارٍ، انتزعت عنه كل الإيحاءات الانفعالية، إلى حد أن تصبح للكتابة قيمة مجدبة قاحلة لا لون لها، كمـا يلوح، في المظهر، للوهلة الأولى. ذلك جهد صارم – يكـاد يكون رهبانيا – فهنا ما يبدو أنه رفض أساسي للواقع. ولكني أؤكد أن هذا الرفض غير حقيقي، إذ أنه ينبع عن حب للحياة المحبطة المنكورة، مشبوبة ولكنها مقموعة.

ومن ثم فإن الأسلوب هنا مصقول متماسك، إما عن عمدٍ أو بإلهام، الكلمات الدقيقة كأنها حصى صغير يسقط بصوت جاف رتيب، هي كلمات تحيل على ذاتها، مغلقة على ذاتها، لا مرجع لها إلا ذاتها، أشياء لا حياة فيها تقوم فـي عـرى مطلق.

وإذا كانت القصص القصـيرة أو الروايـات القصـيرة ( وليست روايات كاملة قط ) التي كتبت في هـذا الاتجـاه، تبدو خفيفة الوزن، فإن روحا من التشاؤم الذي يكاد يكون بلا برء، يسري فيها. فهي تُقر ضمنًا بالميثاق الـذي يؤكـد أن التواصل مستحيل. ومع ذلك فإن المسعى الأساسي هنا هـو نشدان عالم متحرر من الاغتراب ومن القمع، حيث يمكن أن يوجد الحب – أيا كان – والتواصل أو التعاطف على الأقل.

كأن الغرض الأساسي المضمر هو أن الحيـاة الجياشـة، المتدفقة، بحشدها ولحمها الوثير، بدمها السـخن السـيال، لا يمكن الوصول إليها، ولا يمكن تحقيقهـا، وكأنمـا الهـدف المضمر هو الانسحاب من الواقع المعقد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والآمـال والشـطحات والإحباطات معا، نحو إقامة قناعٍ للواقع، قناع جرد من كـل

لحمه، مرئي بعين صاحية، فـي ضـوء خـارجي، بـارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدةٍ، محايدة، صارمة.

كأنها رفض أساسي للحياة. " كأنها " ... وليست، من ذلك كله، بشيء.

إنجاز هذا التيار من " الحداثية " هو أنه، بينما يحتفظ بهذه الظواهر، فهو، بها، يصل إلى نقيضها، تماما. فهذا التغريب، أو التشييء، إنما هو رفض مشبوب، ومكتوم، لعـالم القهـر والإحباط، عالم التغريب والتشييء نفسه، هو تورط عميـق في ما يرفضه، ولكنه مخرس، مزموم الشفتين. عما يرفضه. هذا القاموس الذي يضيق، ويتحدد، ويتجرد، إنما هو مثقـل بالإيحاءات، وله شاعريته القاسية.الرؤية، في صميمها، إدانة للواقع، تقابل صرامته بالصرامة، وقسوته بالقسوة، لكي تقول – دون أن تثرثر بالقول، ولو بكلمـة واحـدة – إن هنـاك، بالفعل، عالما آخر، وواقعا ممكنًا – وربما ضروريا – آخر، ينتفي فيه القسر، والقمع، والإحباط. وبهذه الحيلة التقنيـة – التي ليست حيلة إلا بمعنى الصدق الكلي – فـإن الحـرارة الداخلية، المكبوتة، ربما كانت أوقع أثرا، وأنفذ.

ومن الروّاد الذين عملوا في هذا الاتجاه، في مصر، فـي الستينيات إبراهيم أصلان صاحب " بحيرة المساء " وبهـاء طاهر صاحب "الخطوبة ". ويبدو أن هذا الاتجاه في الأعمال الأخيرة قد وصل إلى مشكلة، وهو أمر لـه دلالتـه، إذ إن تغيرات اجتماعية وثقافية عديدة قد حدثت. ويمكن أن نحـس بوضـوح عـودة العناصـر الشـعرية والأسـطورية بـل والميلودرامية إلى مادة بعض أعمال كتّاب هذا الاتجاه.

ومع ذلك فإن محمود الو رداني الذي ينتمي إلـى عقـد لاحق قد كتب أعمالاً قصصية من هذا الاتجاه، تتناول عقابيل حرب أكتوبر دون أية نغمة بطولية. وبعض الأعمال الباكرة لعبده جبير تندرج في هذا التيار، ويمكن أن تكـون بعـض أعمال زكريا تامر من هذا التيار، مع نزعته الطاغيـة فـي استخدام السخرية اللاذعة والمفارقـة واسـتخدام السـياقات الشعبية، وبعض أعمال اللبناني إلياس خوري يمكن أن تنتمي إلى هذا المنحى لولا أن مزاجه التجريبي المتنوع يجعل مـن المتعذر تصنيف إنتاجه الأدبي. وفي هذا الاتجاه أيضا يمكن أن ندرج كتاب " الولع " للعراقية عاليـة ممـدوح وبعـض كتابات " موجة التسعينيات ".

أما الاتجاه الأكثر تركيبا، والأكثر ثراء، سواء في مستوى الإنجاز والتحقق أو في مستوى البشارة والوعد، فهو ما يمكن أن أسميه " التيار الأسطوري المعاصر " ما دمـت لا أجـد تسمية أفضل. وهو تيار يلجأ إلى الخرافة والخيال والحكايـة الشعبية في نفس الوقت الذي يثير فيه موضـوعاتٍ تجـري مجرى الحياة اليومية، بمشاهدها وأشخاصها، سواء كان ذلك في موقف تاريخي أو معاصر.

وهو عمل تشخيصي وغير تمثيلي، كما هو واضح، على عكس التيارين السابقين، إذ إنه لا يفتـرض أن " الواقـع "، بوصفه نتاجا تام الصنع، قائم هناك وماثل وجاهز للتصـوير أو للتغيير ؛ إنما هو عمل حداثي بفضل سعيه إلى إبـداع أو إعادة إبداع واقعه الخاص الموازي، وبفضل اتجاهه للإمساك بالمناحي المختلفة للواقع. وبعض أعمال هذا التيار لا تجـد صعوبة في التواصل مع جمهور كبير، على عكس ما يحدث بالنسبة للتيارين السابقين، ذلك أن " النموذج " يمكـن فهمـه بسهولة وهناك فيه حظّ كبير من التشويق، ولذلك فـإن هـذا المشروع محفوف بالخطر الفني فيمكن أن يكون " سهلاً " لا يفضي إلى شيء، إذ لم يكتب بوضوح تام في مقصده وبكفاءة

حقيقية، ذلك أن مزج الأسطورة بالواقع المعاصر يمكـن أن يؤدي إلى شرخ دائم في الرؤية وفي البنية على السواء.

يبدو هنا خطر فادح – قد يستخفي بنا أحيانًا – فـي هـذا التيار، هو بالضبط: كيف تملك الخبرة الفنية المتعينة، في هذا العمل بالذات، أو ذلك العمل بالتحديد، لغتها المسـتقاة مـن التراث الشعبي، أو التاريخي، أو الصوفي – وهكذا – بحيث تنصهر اللغة والرؤية في كيان حي، وفعال، فنيا؟ وهل يكفي لذلك مجرد استعارة " اللغة " من الخارج، أو ترصيع الـنص بها، وتطعيمه بها كما يطعم الخشب بالصدف أو العاج؟ ذلك مشروع جدا في الصناعات الحرفية الشعبية، فهل هو صحيح في الفن؟ الخطر، بالضبط، هو في الخبرة الفنية الأجنبية عن لغتها المستعارة، الغريبة عنها، أو العكس. ومن أمثلة النجاح النادرة، في هذا الصدد، على وجه الدقة، قصة عبد الحكـيم قاسم " رجوع الشيخ ".

ولعل كل أعمال يحيى الطاهر عبد ا الأخيرة، قبـل أن يموت مبكرا بفترة وجيزة، إنجازات تامة في هـذا المجـال. ومعظم أعمال جمال الغيطاني، موهوبة وموحية، تأتي تحت هذا العنوان. وقد تحول هذا الكاتب أخيرا إلى مـزج معجـم

صوفي يذكر بابن عربي مع علاج محتدم العاطفـة أو شـبه توثيقي لاهتمامات آنيةٍ، سياسية أو مأخوذة من سيرة حياتـه الشخصية.

وقد عمل في هذا المجال عدد كبير من الكتّـاب، حققـوا أقدارا متفاوتة من النجاح، وقاربوا العمل مقارباتٍ لكل منهـا مميزاتها الشخصية الخاصة: عبد الحكـيم قاسـم الـذي لا يضارع، محمد مستجاب، نبيـل نعـوم جـورجي، سـعيد الكفراوي، يوسف أبو رية، وعبده جبير.

وفي هذا الاتجاه يكتب خيري عبد الجواد الذي يفيد مـن الحدوتة الشعبية وتراثها، لغة ورؤية، وكذلك الكتاب النوبيون حسن آدول، يحيى مختار، إدريس على، وإبـراهيم فهمـي وغيرهم الذين يعكفون على استنقاذ مـا هـو بسـبيله إلـى الانقراض من ثقافة قومهم، وكذلك محسـن يـونس الـذي يستحدث " لغة " جديدة مستلهمة من لهجـة أهـل السـاحل الشمالي.

بعض الكتّاب الأقدم مثل بدر الديب واعتدال عثمان وأنـا نفسي، بينما استمروا يجربون في هذا الاتجاه، يغامرون الآن بما يمكن أن أسميه " الكتابة عبر النوعية "، أي منحى مـن

الكتابة يشارك في مشهده السرد والشعر والدراما والإيحاءات الموسيقية، ولكن العمل يستوعب ويتجاوز الأنواع القديمـة، المعترف بها، من الكتابة.

وكاتب هذه السطور في روايـات " رامـة والتنـين " و" الزمن الآخر " و" يقين العطش " قد حفَـر فـي مثـل هـذه الأرض.

وقد كتب في هذا الاتجاه العراقي محمد خضير واللبنانيـة نجوى بركات، والسوداني الطيب صالح، وخاصة في كتابـة البديع " بندر شاه" والأردنّي إلياس فركوح، والمغربيان أحمد المديني والميلودي شغموم.

من غير المجدي أن نصنّف النتاجات الأدبية، ولكن يمكن أن ندرج بعض كتابات حيدر حيدر وزكريا تامر السـوريين في هذا الاتجاه أيضا.

وهناك تيار من تيارات الحساسية الحديثة يمكن أن أسميه تيار "الواقعية المحدثة " وقد يبدو أنه يشـفي علـى تخـوم الحساسية الحديثة، دون أن يعتنق اسمها تماما. وهناك قائمـة كبيرة من الكتّاب الموهوبين والحساسين من أجيال متعاقبـة يمكن أن نذكرهم هنا.

ولكن ما يفرقهم عن الواقعيين القدامى هو تساؤل مسدد للعلاقات الاجتماعية يذهب إلى أعمق مما حدث في أي وقت مضى، إلى حد تحدي النسق المقرر للقيم، بل التناقص معه، أحيانًا.

وعلى مستوى الشكل، فمع أن المعجم، والحيل الفنية، وشروط الإحالة إلى المرجع، قد تلوح غير مغايرة لتلك التي أفاد منها الواقعيون القدامى، فإن هناك الآن صرامة ودقة وحدا قاطعا يجعلها كلها مختلفة اختلافًا كيفيا.

ومن الممكن أن نُدرج ضمن هذا التيار عددا كبيرا من الروائيين والقصاصين في البلاد العربية، لا أجد ضرورة في تعداد أسمائهم في هذا المجال. يمكن أن ندرج في هذا السياق، المرارة المرهفة المثّقفة التهكمية والتخاييل الفانتازية عند صنع ا إبراهيم، والتورط السياسي واللفظية السياسية المباشرة عند يوسف القعيد، والصنعة الفنية الرقيقة الماكرة عند جميل عطية إبراهيم، والقص الشعري الموجز، الكثيف، المقطّر عند محمد المخزنجي، وأعمال الكثيرين غيرهم.

التيار " الواقعي السحري " أو تيار الفانتازيا والتهاويـل: الذي يتداخل مع " التيار الأسطوري المعاصر " حيث تسـقط الحدود هنا بين "ظاهرية " الواقع العيني المرئي المحسـوس، وبين شطحات الخيال والاستيهامات المضفورة أحيانًا بنسـيج الواقع، برانيا أو جوانيا على السواء، وسوف نجد أن بعـض كتابات بدر الديب، وكاتب هذه السطور، وكتّاب التيار السابق في قطاعات من أعمال المصريين سعيد الكفراوي، ووفيـق الفرماوي، وغادة الحلواني، يمكن أن ندرجها هنا، وبعـض أعمال حيدر حيدر السوري، ورشيد بوجدرة الجزائـري، أو مصطفى المسناوي، ومحمد الشركي، وأحمد المديني، ومحمد الهرادي المغاربة على سبيل المثال.

* * *

الظاهرة الجديدة والهامة والتي لعلّها تعود إلى الأربعينيات ثم تأكدت في السنوات الأخيرة فقط، هي ظاهرة ما أسـميته بالقصة القصيدة وما يمكن أن نسميه بالكتابة عبر النوعية في الوقت نفسه، وهي ظاهرة تزداد أهمية في الكتابات الأخيـرة حيث نجد أن نصيب السرد في العمل القصصي يتضـاءل، ويزداد في المقابل نصيب الشعر. ولعلّه يمكن فهم ما أقصده

إذا رجعنا إلى أعمال كتّاب مثل المخزنجي أو اعتدال عثمان أو أعمال الكتّاب الجدد مثل عادل عصمت ومنتصر القفّـاش وعاطف سليمان وغيرهم.

ولا أنسى أعمالاً أراها على قدر كبير من الأهمية لكاتـب هو أيضا قليل الحظ من الشهرة والذيوع لأنه يحرص حرصا على البعد عن الأضواء وعن التسويق لنفسه هو نبيل نعـوم الذي يضرب بسهم في كلا التيارين: تيار التـراث وخاصـة تراثه القبطي جنبا إلى جنب مع التراث الصوفي والهنـدي، كما يضرب بسهم في العمل القصصي الشعري. ولا يمكـن أن ننسى رائدا كبيرا، هو أيضا غير معروف بالقدر الجـدير به هو بدر الديب الذي يكتب كتابة " عبر نوعية " منذ ١٩٤٧ وحتى التسعينيات.

بالطبع ليست هناك فواصل أو حواجز قاطعـة مانعـة لا تنفذ منها قطرة ماء بين هذا التيار أو ذاك. بالعكس تماما فقد تتداخل التيارات في عمل الكاتب الواحد كما قد تتداخل فـي عمل واحد لنفس الكاتب، ولعلنا قد لاحظنا ذلك في سياق هذا التقديم.

ومن ناحيةٍ أخرى فإن أصـواتً نسـائية دون أن تكـون بالضرورة منحازة لأيديولوجية نسوية، قد ظهـرت أخيـرا وتتوزع على كل مجالات وتيـارات الكتابـة، مثـل مـي التلمساني وسمية رمضان ونورا أمين وسحر الموجي وسحر توفيق ونعمات البحيري وغيرهن.

وبطبيعة الحال فإن الهدف من هذا التقديم ليس الإحصـاء على سبيل الحصر، بل الإشارة والإضاءة على سبيل المثال.

* * *

قبل أن أغادر هذه المنطقة أحب أن أشـير أيضـا إلـى تقنيتين حديثتين نسبيا، في الكتابة القصصـية العربيـة، وإن كانتا معروفتين في الأدب الغربي منذ أوائل القرن العشرين.

أولاهما دمج اللغة التسجيلية، لغـة الوثـائق والصـحف والتقرير المباشر داخل تيار أو آخر من هذه التيارات، علـى نحو ما يفعل صنع ا إبراهيم، وغيره.

والتسجيل هنا يمكن أن يكون على شـكل خطابـات، أو يوميات شخصية، أو قصاصات من الصحف، إلى غير ذلك، كما يمكن أن يكون على شكل تأملات فكريـة. ويمكـن أن

يؤدي امتزاج الشعري والتوثيقي، الخيالي والواقعي، إلى أثر مرموق.

وهي تقنية تستدعي الواقع استدعاء يفي بمتطلبات العمـل الفني وينتهي في النهاية إلى الارتباط اللصيق بتجلّ خـاص من تجلّيات هذا الواقع.

أما التقنية الحديثة الأخرى فهي تقنية المحارفة أو الإصاتة أي استخدام الحرف بشكل متكرر، والتي بـدأت تنتشـر، أو استخدام موسيقى الحرف، وهو أيضا ما لجأت إليه من زمن مبكر في بعض فقرات من " حيطان عاليـة "، ومـا تبلـور وتركّز في " رامة والتنين ". وقد بدأ هذا التكنيك يشيع بشكل ينذر بخطر الوقوع في مجرد البرقشة والنمنمة والزخـرف البديعي القديم، فإذا كان لي أن أحذّر فإنني أحذّر مـن هـذا الخطر وأرجو أن يكون اللجوء إلى هذا التكنيك علـى نحـو يتوفر فيه الصدق، وأن يكون الهدف من تحقيقه يرمي إلـى مهاجمة المستحيل، ( وفي ظني أن مهاجمة المستحيل هـي المبرر الأساسي للعمل الفني ). والمستحيل هنا بالتحديد هـو عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحـت وبـين الدلالـة اللغوية، ودمجهما معا، ذلك أن كل أدب حق هـو السـؤال

المتصل للمجهول ومهاجمة ما هو غير قابل للتعبيـر عنـه، وغير قابل للتفسير، والمستحيل.

ذلك كله يثبت في النهاية أن الأدب العربي بكـل تراثـه وتعدديته إنما يخوض غمار المغامرة العالمية للحداثـة، وأن الواقع لا يمكن أن يستنفَد، ولا الفن.

* * *

" الحساسية الجديدة " أي " الحداثية " إذن، عندي، تختلف عن "الحداثة "، وإن كانت تتقاطع معها في مساحات كبيـرة منها. ذلك أن "الحساسية الجديدة " تعني – أولاً، وأساسـا – تلك النقلة في تطور الأدب العربي، التي حاولـتُ أن أتبـين ملامحها، فهي – إذن – تاريخية، متعلقـة بـالزمن. ولكـن الحداثة، عندي، ليست قرينًا للجدة، وليست تاريخية فحسـب، وهي – أساسا – تعبير عن القيمي، لا عن الزمني، وهي نفي مستمر، ليس في تكوينه ما يتيح له أن يكون بنية ثابتـة، أي أنها سؤال مفتوح. وإذا كان صحيحا أن كثيـرا مـن نتـاج "الحساسيةالجديدة "، عندنا، يمكن أن يعتبر حداثيا، بمعنى أنه يظل – مهما استمر الزمن – له قيمـة المسـاءلة، والقلـق، وانتفاء الرسوخ، فإن كثيرا من نتاجها – أيضا – يمكن، بـل

وقد بدأنا نراه من الآن، يتحول إلى نـوع مـن " التقاليـد " الجديدة، ونوع من الصياغات القالبية، المأثورة ( حتى فـي الفترة القصيرة التي عاشتها هذه النتاجات ). الحداثي هـو، من بين نتاجات الحساسية الجديدة، ما يظل متمردا، داحضا، هامشيا، ومقلقًا، يسعى إلى " نظام " قيمي مستعصٍ بطبيعتـه على التحقق، لأنه يحمل في لُبه نواة هدمه وتدميره، من أجل سعي مستمر إلى قيم ( جمالية، وثقافية، واجتماعية ) متجددة، دائمة التجدد، وليست، فقط، جديدة.

الحداثة عندي قيمةٌ في العمل الفني. هي قيمـة التسـاؤل المستمر. الحداثة عندي مرادفة للأصالة.

الحداثة في ظنّي هي، مثلاً، حداثة أبي نواس، لا عنـدما يحطم النسق التقليدي للوقوف على الأطلال، بل عندما يمتزج عنده الوعي الحسي بما يتجاوزه بحيث يصبح شعره سـؤالاً مستمرا في الزمن، لا إجابة عليه. الحداثة عنـدي – علـى سبيل المثال – هي القيمة التي تتوفر في كتابـات الصـوفية القدامى من النفرى والجنيد وابن الفارض إلى ابن عربي ... وهكذا، حيث يقع التعبير في منطق الإبداع، لا فـي منطـق التوصيل، حيث لا تصبح اللغة إخبارية، بـل تكـاد تكـون

مكتفية بذاتها. وليس في هذا أي قدر من أنواع " الشكلانية " المفترضة. بل هي في الوقت نفسه اللغة الخلاقة التي تحمـل دلالاتٍ تفيض عن وعاء اللغة نفسه.

الحداثة عندي، إذن، هي كما أقول، السعي المستمر نحـو المستحيل، هي التجاوز المستمر للأشكال ؛ هي تختلف، إذن، عن "الحساسية الجديدة " في أن مجموع الرؤى أو الطرائـق الفنية في الحساسية الجديدة يمكن أن تستقر، وتصبح نتاجـا تاريخيا وزمنيا وتتجاوزها وتقوم على أثرها حساسيةٌ جديـدة أخرى، أو حساسياتُ جديدة، هي إذن، مراحل فـي التـاريخ والزمن. أما الحداثة فهي قيمة في العمل الفني تتجاوز الزمن وتخُلد عبر التاريخ.

أضع بضع ملاحظات، شبه منهجية، ودون تنمية نظرية، عما أفهمه من الحداثة. أبدأ بأن أضع إيماني بالحداثة موضع العقيدة، لكنها عقيدة ملتبسة، ومفتوحة، باستمرار، للأسئلة.

فلنسلم بداءة بأن الحداثة ليست قرينًا للجدة، أو المعاصرة، فهي إذن ليست تاريخية وحسب. فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن، وكان – من ثم – توصيفًا تاريخيـا، فـإن الحداثة تشير إلى حساسية ما، وإلى أسلوبٍ ما، معا ؛ فهـي

إذن تعبير عن القيمي. ومعنى ذلك أن الحداثة لا يمكـن أن تنتهي، ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن ؛ بل – على الأصح – هي لا تدور حول محور الزمنية فحسب، بل حول محـاور أخرى. الحداثة قيمة لا تاريخية، ولكنها غيـر مسـتلة مـن التاريخ، بل مرتبطة به، ومقتحمة لحدوده في الوقت نفسه.

لعل التعريف الأول للحداثة أنها نفي، وأنها نقيض نظـام من التقاليد التي رسخت. ولكن هذا التعريف لن يكون كافيـا إذا ما تحولت الحداثة نفسها إلى نظام آخـر مـن التقاليـد ؛ فالذي يتحول إلى تاريخ هو الذي كان جديدا، أو الذي كـان معاصرا، وليس الحداثي، بالمعنى الذي أقصد.

الحداثة تنطوي إذن على قلق لا يريم، دائم لا يعفو عليـه الزمن ؛ تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ؛ تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بإجابة عنه.

وهذه هي القيمة الإيجابية التـي تنطـوي علـى النفـي وتجاوزه في نفس واحد.

الحداثة إذن، بهذا الفهم، تنحاز دائما إلى أحد طرفي ثنائية مستمرة عبر الزمن، بين ما هو جاهز، معد، مكرس، شائع،

مقبول اجتماعيا على المستوى العريض، وما هو متمرد، داحض، مقلق، هامشي، يسعى إلى نظام قيمي مستعص بطبيعته على التحقق، ومتعد دائما.

وبهذا المعنى فإن في أشعار المعرى ما هو حداثي بامتياز، إذ فيه هذا القلق المعرفي الذي يسم الروح أمام مشكلات الوجود والمصير، وكتابات الصوفيين العرب العظام حداثية بامتياز إذ إنها تغامر ليس فقط بحافز من هذا القلق بل المضض الروحي والمعرفي بل أيضا إذ تكاد تخترق حدود اللغة، تتجاوز ما يقال لا ما لا يمكن أن يقال، توحي بالمستحيل وتناوش ما هو غير قابل للتفكير ولا للتعبير، فضلاً عن حداثية أبي نواس، لا بمجرد أنه دحض تقليدية الوقوف على الأطلال وسخر منها، بل بما هو أفعل وأوقع إذ جعل من نشوة الحس والثمل بالخمر ما يقارف خبرةً صوفية تتجاوز الحسي والجسداني، فهو – مثل كل الحداثيين – قد غير المخزون الرمزي للثقافة.

لم يكن أبو نواس، كما أسلفت، محدثًا، أو حداثيا لمجرد أنه هدم نظام الشعر العمودي المرتبط بتسلسل التركيب التقليدي، من نجوى الأطلال، إلى النسيب، إلى الأغراض

الأخرى، بل هو حداثي لأنه اعتنق ؛ نوعـا مـن صـوفية السكر، أو الخمر التي تتخطى الكأس المتعينـة إلـى كـأس أخرى كأنها إلهية لا يمكن أن تفرغ أبـدا ؟ ولأنـه وضـع المقدس والعرف السائد والطابو موضع السؤال إن لم يكـن موضع الانتهاك. وليس النفّرى حداثيا لأنه اعتمـد قصـيدة النثر، بل لأن قصيدته غير قابلة لأن تُستنفد عبر الزمن.

ولكن هذا لا يعني انفصام الحداثة عن سياقها الاجتمـاعي والثقافي بالضرورة، لأن الحداثـة هـي نقـيض المطلـق، والمطلق جامد وثابت ونهائي ومتعالٍ. وما أعنيـه هـو أن الحداثة تستوعب الزمني وتجاوزه ولا تنافيه، كما أنها تتمثل التراث – وعلى الأخص ما هو دائم الإضاءة في التـراث – ولا تلغيه بالضرورة ؛ لأن الحداثة تساؤل مستمر الوهج عن الواقع، ودحض لهذا الوقع. فالعلاقة بين الحداثـة والواقـع علاقة عضوية وليست علاقة طرديـة، أو انعكاسـية. إنهـا علاقية نقيضية، تتضمن الواقع، ولا تكتفي بأن توازيه، بـل تومئ باستمرار إلى " واقع – حلم " ماثلٍ ودائم التجدد، دائـم المراوغة.

الحداثة، بهذا الفهم، تواجه الجمهور العريض، عبر التاريخ لا خارجه، وتتحدى نظم القيم الراسخة والسائدة في كل العصور، لا لإقامة نظام قيمي جديد، بل بحثًا عن نظام قيمي – شكلي ومضموني معا – مقذوف به – دائما – في المستقبل ؛ نظام يخايل الفنان الحداثي والمتلقي شريكه في عملية الخلق الفني معا، باستمرار، ويرواغهما باستمرار، ويفلت من التقنين باستمرار ؛ لأنه دائما موضع شك، ودائما موضع سؤال، ودائما متناقض في داخله، ومتناقض في إطاره الاجتماعي، ودائما قابل للمراجعة، بلا انتهاء إلى حل قطعي.

مشكلة الحداثة تختلف قليلاً عن مشكلة التحديث. فعندما نشير إلى التحديث في المجال الاجتماعي والسياسي والاقتصادي ( الحضاري بشكل عام )، سيدور في الذهن الاحتكام إلى قيم محددة من العقل والعقلانية والعلم والتصنيع وقيام نظم مجتمعية ومعرفية تعتمد هذه القيم. كما تعتمد الحرية بكل معانيها، بما في ذلك حرية البحث والنظر في المسلمات القائمة، بالإضافة إلى السعي نحو العدالة الاجتماعية، وتكريس مبدأ أن البشر متساوون – ليس بمعنى

التطابق، بل بالحق في الحصول علـى ميـزات وإمكانـات متساوية دون النظر إلى الفروق الطبقية أو العرقية أو الدينية أو ... الخ.

هذا المجرى من الأنساق المجتمعية والمعرفية هـو مـا نعنيه بالتحديث المجتمعي أو الحضاري أو الثقافي، وهو مـا نلحظ فيه – بوضوح – تعثرا متكررا فيما نسميه المشـروع النهضوي أو التنوير عندنا، منذ نحو قرنين من الزمن، وهو السعي الذي نلقى فيه نكسة وراء نكسة وهزيمة وراء هزيمة، هذا الإجهاض المتكرر، نتيجة لعوامل خارجية ( تدخّل الآخر الاستعماري والاستغلالي ) وداخلية ( فداحة ثقل التراث، من الغيبيات، والقيم الظلامية التي يصعب زحزحتها ما لم نسـلم القياد إلى ما أسماه أبو العلاء المعرى: العقـل الإمـام، ثـم عقابيل غياب أو انعدام الديمقراطية ).

على خلاف ذلك، نجد أن آلية الحداثة في الأدب لا ترتبط بالعوامل الاجتماعية سواء الداخلية أو الخارجية، الموضوعية أو الذاتية، ولكنها ترتبط أساسا بدفقة الإبداع ومنطلق الحرية الكاملة التي يقوم بها العقل الإبداعي نفسه.

الكتابة الحداثية كما قلت تطرح السـؤال وتسـعى إلـى معرفة، ولا تعلن الوصول إليها، وخلال هذا السعي تكتسـب معرفة ثمينة، وهي البحث الذي يعتبر كسبا كبيرا وعظيما.

من هذه الزاوية، وتحت هذا الضوء، يمكن أن نرى تلـك المشاركة أو التفاعل والاستشراف لعملية مجتمعية حضارية شاملة.

للحداثة علاقة محددة واضحة مع تـراثٍ كامـل للثقافـة العربية. إن العقلية الأدبية العربية تغذوها المقومات الملحمية والخزافية والتخييلية والجماعية واللا واقعية التي تتراوح من الفولكلور العريق الحي المتجدد، ما زال، إلى حكايات ألـف ليلة وليلة، ومن تحدي الواقع الأرضي العادي بإقامة صروح المعابد والكنائس والجوامع التي تكسر عـن عمـد قواعـد المنظور الإنساني الدنيوي، إلى الخطوط والنقـوش العربيـة ( الأرابسك ) وهي تجريدية، غير تشخيصـية، ولا نهائيـة بطبيعتها نفسها ( ولم تصبح زخرفية بحتة إلا فـي عصـور الانحطاط ) ومن " المقامات " القديمة وهـي أعمـال فنيـة طُهرانية شكلانية ومجردة، إلى الرقي والتعازيم الصوفية عند النفرى وابن عربي وغيرهما، رقي لا تكاد تكون مفهومة أو

محددة ولكنها قادرة على التواصل، وهذه كلها مـن سـمات الحداثة، وهي مقومات لا تتنافى مـع المقومـات العقلانيـة الأصيلة في التراث، بل تتكامل معها.

ومن ثم فإن القصاص أو الروائـي أو الشـاعر العربـي يستقي تراثًا غنيا هو تراثه الخاص، ولعلّه يفيد، على نحوٍ ما، من إنجازات الغرب في هذا السياق.

فإذا كانت الكتابة الإبداعية الحداثية فـي الأدب العربـي الحديث تستديم، وتظل على صلةٍ وثيقة بهذا التـراث القـديم الذي ما زال صحيحا وسليما فإنها في الوقت نفسه بالتأكيـد خروج على تطابقية المنحى الواقعي القديم، وهي تساؤلٌ دائم بلا ادعاء للإجابات الجاهزة، ووثبة في الظلام مـن جانـب مشروع أدبي لا هو بالمنصاع ولا هو بالمريح.

وعلى عكس المنحى القديم، تتنوع تقنيـات " الحساسـية الحديثة " أي "الحداثية " في الأدب العربي، من كسـر نسـق السردية القديمة المقررة سلفًا إلى تفكيـك أوصـال الحبكـة التقليدية، من الغوص في دخيلة الشخصية إلى إقحام شـروط متناقضة في تعاقبية الزمن، من الهجوم على البنى المكرسـة للغة إلى إفساح مجال " الواقع " لتُدمج فيه – أو يعاد إدماج –

الأحلام، والأساطير، والشعر المضمر الباطني، من مسـاءلة الوضع الاجتماعي السائد إلى تدمير الصيغ اللغوية المكرسة ومن النفاذ في غيابات ما تحت الوعي إلى وضـع " الأنـا " باعتبارها صيغة، لا للنجوى العاطفية ولا باعتبارها وحـدة كلية موضوعية مفترضة، بل باعتبارها صيغة للشـك فـي الذات، واحتواء للآخر فيها، وطلبا لاعجـا للتواصـل بـين الذاتيات.

وليست هذه التقنيات مجرد انقلاب على النظـام الأدبـي القديم، لكنها مرتبطة ارتباطًا عضويا، بل منصهرة بحق مع رؤيةٍ ومع منحى للإدراك.

إن الجانب الأهم للحداثة باعتبارها موقفًـا نقـديا، ونفيـا متصلاً، وسؤالاً لا إجابة عنه، أنها تولـد مـا هـو نقـيض مفهوماتها، فما من ثبات هنا ولا يقينية، بل هو جدل التدمير والتشييد في الآن ذاته، ديناميكية الوعي اليقظ النقدي تمارسه على ذاتها في رحابة الانفساح الحر الحافزة باستمرار علـى المغامرة لا الركون، ومقاربـة الخطـر لا الاسـتنامة إلـى المأمون، ومقارفة التجاوز لا التحصن في حمـى المجـرب المضمون.

* * *

في نهاية المطاف أريد أن أؤكد أن هذه المقدمة لا تهدف، ولا يقصد هذا الكتاب نفسه، إلى حصرٍ كامل وتقـص تـام للكُتّاب والتيارات في مجال " الحداثية " و" الحداثة ". إن هي إلا اقتراحات، ودعوة للتفكير، وسـعي للإضـاءة، وليسـت تقنيات، أو تنظيرات قاطعة وحاسمة، بل الأجدر أن أسـميها طرحا للأسئلة.

وليس ذكر أسماء معينة، أو أعمال معينـة، سـواء فـي المقدمة أو في صلب الكتـاب، حكمـا بالقيمـة أو اعتـدادا بالمكانة، وبالتالي فإن أسماء أو أعمالاً قد لا يأتي ذكرهـا لا يجوز أن يفسر ذلك بأن فيه إهمالاً أو إهدارا أو تقلـيلاً مـن قيمتها ومكانتها، لا أتصور ولا أهدف إلى أن يكـون هـذا الكتاب عملاً " أكاديميا " محكم الإحاطة، لم أسع إلى ذلك، بل أراه تجوالاً حرا يتسم بكل ما يسعني من أمانة وحرارة معا، في ساحةٍ ما زالت تسع الكثير والكثير من الإسهامات. (*)

---

(*) لمزيد من القراءة راجع كتاباتي في :

( ١ ) " الحساسية الجديدة " ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٣ .

( ٢ ) " الكتابة عبر النوعية " ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

( ٣ ) " أنشودة للكثافة " ، دار المستقبل العربي ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

## " عرائس من ورق " (*)

### أحمد زغلول الشيطي

لعل أحمد زغلول الشيطي هو من أبرز كتّاب الثمانينيات، وأدقهم حسا بتقنيات تيار أساسي وفاعل من تيارات القـص الحداثي، هو تيار – أو اتجاه، أو مدرسة، أو حركة – القص الحيادي، قص النظرة الخارجية، كما ارتاده وارتفع به إلـى ذرى غير مسبوقة كُتاب من أمثال إبراهيم أصلان، وبهـاء طاهر، ومن الجيل الأحدث محمود الورداني، وضرب فيـه غيرهم بسهم.

ولكنه لم يحبس نفسه دائما داخل هذا التيار الذي يمكن أن يكون عقيما بطبيعته، فسوف نجد في كتابه الثالث الذي نركز عليه هنا "عرائس من ورق " قصصا تجيش بتيار تحتي مـن الانفعال بل الالتياع، وتمـور – طبعـا – بلغـة الانفعـال والالتياع.

---

( ٤ ) " أصوات الحداثة " ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٩.

( ٥ ) " المشهد القصصي " ، مركز الحضارة العربية ، ٢٠٠٢.

(*) دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٥ م .

وقد لفت الأنظار بعمليه المتميزين " ورود سامة لصقر " و" شتاء داخلي " وقصصه القليلة البديعة التـي تنشـر فـي المجلات بين الحين والحين، بأقل بكثير مما نحب.

ومع وجازة قصص أحمد زغلـول الشـيطي، وزهـدها اللغوي – والرؤيوي – فإن لها مقدرة على البقاء في الذاكرة، ذاكرة التلقي والذاكرة الأدبية بعامة علـى السـواء، دون أن تنجو – على أي نحو – إلى إغراق في العاطفة أو الغنائية أو الترميز وتحميل الشفرات بالدلالات، بل دون مس للحـلاوة الغنائية أو الشعرية البادية الطافية.

ما أشد تضاد هذا مع غنائية كاتب مثل إبراهيم فهمـي، ولجج لوعاته، وشطط شفراته. ومع ذلك فلكل من النصـين فاعلية، ونفاذ، كل في مجاله.

إذا كانت قصص أحمد زغلول الشيطي، وخاصـة فـي مجموعة "شتاء داخلي "، تدور غالبا في الداخل المكتـوم أو المكبوت، بل إن بنية النص هنا هي بنية الحصار، والإطباق، من حيث تركيب الجملة وتتابع المشاهد ( القصة تبدو عاكفة على ذاتها، مغلقة الأبواب والنوافذ على دخائلها ) فإن هنـاك دائما – أو في معظم قصصه – سكة " إلى " الشمس علـى

الأول، إن لم تكن " سكة في الشـمس " هنـاك، باسـتمرار، الأصوات، الحـوارات المقتطعـة، الـروائح والصـراعات الصغيرة، الحياة الخارجية تدور في مجراها، غير منفصـلة وغير منعزلة عن " داخلية " النص تنفذ إليهـا مـن خـلال الشبابيك والأبواب المواربـة أو الموصـدة سـواء، لكنهـا تخترقها، وتختلط بالداخل، وتنير نصف العتمة التي ليست لها سيطرة نهائية. أي إن هناك تقابلاً – ولا أقول تعادلاً – بـين المكتوم الخفي، وبين المعلن المتفتح. فهنـاك رصـد دقيـق للجزئيات الخارجية يبدو أنه لا علاقة له بما يحتـدم داخـل النفس، لكنني أجده لصيق الصلة بها، من غير إفصاح سافر أو جهير.

هذا كله يبتعث جوا من الحبوط، والنكوص، هـو البيئـة النفسية السائدة في الثمانينيات، لأسباب مجتمعية ( سياسـية واقتصادية وثقافية ) هي من عقابيل حقبة الانفتاح السـاداتي الوخيمة، بلا شك، ولكنها أيضا قد تكون من مزاج المشروع الثقافي نفسه، من خصائصه الداخلية نفسـها، بعـد إشـراق الستينيات أو الخمسينيات المبكرة، ووعودها لنفسـها التـي كانت مغرقة في التفاؤل.

لكن هناك دائما ما يخايل هذا الحبوط نفسه بالإحبـاط أي ما يهزم الحبوط، إن لم يكن بهزيمته تماما والتغلـب عليـه، فعلى الأقل بوضعه موضع الخلخلة، والمساءلة.

في " سكة في الشمس " مـثلاً، وهـي إحـدى قصـص مجموعته " شتاء داخلي "، عنايـة بالتفصـيلات الجزئيـة، ورصد دقيق لدقائقها الصغيرة الموحيـة – دون أن يثقلهـا الترميز الكامن فيها – وفيها تسلسل زمني مضطرد، ليس هنا تشابك للأزمان والتغوير فـي أعمـاق الـوعي أو طبقـات التحتية، وما إلى ذلك كله من سمات القص الحـداثي ... إن ما يخرج هذه " القصص – النصوص " عن التقليدية هو أولاً – كما أسلفت – وجازتها، قوة الضربة المقتصدة فـي بـذل طاقتها، ولذلك فهي نافذة وأحيانًا مصمية، دون أدنى ادعـاء ... فما من شك – مثلاً – في أن الطائرة الورقية هنـا لهـا دلالتها التي لا خفاء فيها، الانطلاق إلـى أعلـى، التحـرر، انفساح السماء مجالها، والكاتب لا يشرح ولا يفسر ولا يومئ – حتى – بأي من هذه الدلالات، وما يصحح وخامة الترميز الفج الذي يترصد كثيرا من الكتاب ولا يعرفه الشيطي علـى الإطلاق، هو أن يقول الولد في القصة، هكذا، كأنما من غير

أن يقصد شيئًا معينًا، في سياق دراما عائلية تفتقر تماما إلــى الميلودرامية: " طائرتي أحسن ".

هذا إلى عنايته بتفصيلة صغيرة، تبدو لأول وهلــة ناتئــة عن السياق، مثل أن يلتفت الصبي إلى الشعر النابــت فــي رجلي أبيه، وذلك في خضم عراك عائلي بين الأم والأب، أو أن يلاحظ، قرب نهاية القصة "حبة عرق تحت ذقن أمه ".

قد تلوح هذه النصوص قصصــا كاملــة المواصــفات – تقريبا – على النسق التقليدي، لكنها، ببعدها عن أي تفسير أو تعليل، تخرج عن المألوف، وتقارب " الخارق الغريب " فــي داخل المظاهر الواقعية المرصودة هكذا، فيمــا يبــدو، دون مبرر، ذلك أن تبريرها الفني يتأتى عن تراكمها، رغــم مــا يبدو من عفويتها.

هذا إلى أن النهاية محورية ( كيــف يمكــن أن يكــون " محور " البنية في نهايتها؟ هذه أيضا من ســمات الحساســية الجديدة، أو الكتابة الجديدة، أو الحداثة، سمها مــا شــئت ). فهي ليست لحظة تنوير، بل هي سؤال مفتوح، غير مجــاب عليه، ليس فيه من حسم.

أتصور أن اختيار الشيطي لعناوين كتبه اختيار دال وموفق، فقد كان " الشتاء الداخلي " بما فيه من افتقاد للحرارة والدفء الإنساني، وما فيه مع ذلك من جوانية حميمة، هو المؤشر البليغ على ذلك المناخ الذي دارت فيه قصص مجموعته الأولى، أما " عرائس من ورق " فهي التي توحي بأن الشخوص في عالم مجموعته الثانية، تكاد تكون دمى لا تملك من أمر نفسها شيئًا – أو القليل جدا على الأكثر – وأن العالم هش لا وزن له، ولكنه – هذا العالم – مع ذلك رازح الثقل. فهل هو هش لأن " القيم " التي تسوده، سواء كانت خلقية أم انفعالية – قيم خفيفة لا قوام لها؟ وهل هو على النقيض ثقيل الحمل، لأنه عالم قائم على أنواع من القهر؟

إن هشاشة هذا العالم المصنوع من ورق مقوى لا تنفي أن الإحساس بثقله هو الذي يرزح على الكتاب. ليس " الثقل " من "طبيعته الموضوعية " بل من وطأة الإحساس به.

لعل طوافنا بالقصص – على وجازتها – قد يعيننا على تكشف جوانب هذين البعدين الأساسيين في عالمه القصصي، فهما متكاملان مهما بدا من تناقضهما الظاهري.

* * *

يتضح التقابل أو التضاد بين المغلـق والمفتـوح، بـين المكتوم والمعلن، أول ما يتضح، في النص الأول مـن هـذا الكتاب " موج ". هناك المكبوت، الألم، الحزن الصغير، مـا يتبدى في الحلم، لا في الصحو، من أن المروي عنـه رأى امرأته – أو مرأته – عارية أمام مرآة، تبكـي، وقطـرات الدموع تتفجر فوق نهديها، وقال لها إنه طـول الليـل كـان يحبها.

فهذا عالم الداخل الحلمي.

أما عالم الخارج فهو مراكب الصيد الراسية، والرصـيف الخالي، والقطط التي تعبث بزبالة الصيف، والعشش المقفلة، والفنار البعيد، وجسمها قريب من جسمه، وأنفاسها دافئة على وجهه.

ومع هذا التقابل بين العالمين فإن الصلة بينهما وثيقة، بل حتمية، إن مفردات الحزن والحلم والدمع والعري هي نفسها أو هي مقابلة لمفردات الخواء والنبذ أو الترك والملاذ المنار الذي يبدو في غير متناول اليد بل لم تره المحبوبة أبدا، هـل هي محبوبة حقًا، في النهار أيضا؟.

لعل الصلة الوحيدة بين هـذين العـالمين هـو تقـارب الجسمين، ودفء الأنفاس على الوجه. ولكن ألا يثير التساؤل أنه تقارب بين جسمين – وأن الدفء هو فقط فـي أنفـاس خفيفة متطايرة، وأن الحب والعري إنما كانا في الليل وفـي الحلم، لا في العالم الصاب المحدد؟

* * *

في " عرائس من ورق " سوف نجد العالم الذي يواجهـه المروي عنه، أي البطل الغائب غير المسمى – المتواتر دائما إلا باستثناء واحد لم يتكرر – عالما مغلقًا، كما كانت العشش في " موج " مقفلة، وسوف نجد أيضا أكوام الزبالـة، مـرة، وأكوام القمامة مرة أخرى، هذا العـالم قـد ضـرب عليـه الحرمان والصد والخواء، كما ضرب على الشخص الحـي الذي يعمره كأنه وحيد فيه لا يؤنسه بل لا يوجد فيـه معـه شخص ولا أحد، كأننا على حافة العالم، أو في نهايته وربما بدايته القاحلة. " لم يكن أحد هنا " لكن الحضور الأنثوي الذي يبدو كأنه غياب مع ذلك، مقترن كذلك بالحزن أو بالـدمع " على خديها تنحدر دمعتان " أما الطفلان من خلفهـا فإنهمـا يمزقان عرائس من الورق المقوى، ولكن في مقدورهما أنهما

" يصرخان "، كما إن البنت، إحدى الطفلين، صـعدت إلـى حِجره – في الماضي – " ثم بالت عليه وراحت تصرخ ".

كان العالم يبدو صامتًا – " لم يكن ثمة صوت " – ومغلقًا عليه ومسدودا.

لكن هناك صراخ – يأتي من الأطفال – كأن صـرخات الاحتجاج أو الرفض لا تأتي إلا من الأطفـال، كـأن عـالم الكبار قد استسلم للصمت والصد والخواء، حتى مع " قليـل من الحزن ".

في " حفرة " تسقط حياديـة الرصـد تمامـا – مـع أن التفصيلات كلها خارجية، كلها مرصودة بعناية ودقـة مـن الظاهر. لـيس هنـاك " نقـل " للمشـاعر أو الإحساسـات المتفجرة، المروعة. يكتفي السارد بأن يقول عن المروى عنه " كان حلقه جافًا ... " أو " رأى الحيطان عالية صـماء " إلا في عبارة واحدة: " كانت به رغبة محمومة لأن يغطيها كلها بجسده، وتمنى يائسا أن يحفر حفرة في جسمه ويخفيها داخله " يخفيها أو ينجيها من الخطر المهدد، بل الماثل، بل المحيق الضارب المقتحم.

الحنو هنا، والجمال، يسقط، في النهاية، في " برهة صمت بدا له أنها لن تنتهي ".

لكن الخطر شأنه في ذلك دائما – إلا باستثناء واحد فـي هذه المجموعة. مرة أخرى – خطر غيـر محـدد، وغيـر مسمى، وكأنه أكبر وأكثر هولاً أو أدعى للفزع ومـن غيـر إمكانية للرد، من مجرد الأخطار العادية، ولأنه غير مسمى، وإن كان ملموسا ومجسما، فهو أقـرب إلـى الخطـر فـي الكابوس، أو هو أشبه بالروع الميتافيزيقي أو الكوني ذاته.

في قصة " وجوه " التي نشرت قبل ذلك بعنـوان " فـي أسفل الميدان" يتخلى السارد عن روايـة الـنص، ويتركهـا لضمير المخاطب الفرد – وليس بالمخاطب بل هي نجوى أو حوار داخلي، فليس هناك إلا وعي واحد، قد تخلى عن قناع السارد الشفيف تماما، هو يخاطب نفسه إذن من غير وساطة الراوي، لكي يعرف أنه خرج، مجنونـًا لأول مـرة، مـن الصمت والشبابيك المغلقة، من الوجوه الصماء ... من الحب المستحيل ( ص ٢١ )

ذلك أن " الحب مستحيل " بالفعل في هذا العالم المغلـق، المشروخ، في الشوارع المظلمة المضيعة، " وراء الصـفيح

والطين والخوف " ( ص ٢١ ) في هذا العالم الذي تجد فيـه أن الورد والأواني مصنوعة من البلاستيك، وليسـت حيـة حارة، مع أن الدم يسقط، واللحم ينزع واليد المجهولة غيـر المنسوبة إلى شخص أو إلى شيء لها عنفها الخام ودربتهـا على القتل، إن الراوي المخاطب المتكلم في الآن ذاته يبحث عن الحب – أو يبحث عن إيمان، " إيمان " الاسم والإيمـان أو مجرد أي إيمان بالفعل – لكنه لا يرى، لا يراهـا ... لا يرى إيمانًا، بينما هو " مقتلع، مكسور " ... هو نفسه قد أخذ دور دمية من ورقة ممزقة، من غير أن يصرخ أحد ...

وبينما كان الإيقاع في القصة السابقة " حفرة " أقرب إلى السردية، وإلى التمهل، حتى مع عنف الموقف أو رعبه، فإن القصة هنا قوية الوقع، تقترب من سيريالية ممزقة الوجـوه والجسوم، وهنا أيضا كما في سائر القصص لا تفسـير ولا تبرير.

كأن الكاتب يقول لنا باستحالة التفسير أيضـا، اسـتحالة العقلانية، كما أفصح عـن اسـتحالة الحـب، أو لأن تلـك الاستحالات متواشجة مترابطة، وما دام الحب مستحيلاً، فلا جدوى ولا ضرورة ولا مكان للتفسير أو التعليل أو العقلنة.

* * *

إن الرؤية التي كانت منتفية فـي " وجـوه " كـأن قـوة خارجية ما قد فرضت انتفاءها أصبحت الآن غير مرغوبـة وغير مطلوبة، أصلاً، وإذا كان ثم بحث عنها فإن هذا البحث لم يعد له هدف هنا، إن العينين هنا قد " فقدتا الرغبـة فـي الرؤية " ( ص ٢٥ )، فهناك إذن تسلسل أو نمو في الـوعي القصصي من قصة إلى قصة، هناك ترابط وثيق بـين هـذه النصوص، وتراسل بينها.

صحيح أن في نص " حصان " لوعة وعرامة و، جموحا لعلها لم تكن قائمة في النصوص التي سبقته، ذلك ما أعنيـه، ربما، بنمو الوعي القصصي، إن الاندفاع هنا يتجاوز البحث إلى الاختراق، الحصان هنا شفرة شبقية معروفة – بأوسـع معاني الشبقية التي تتضمن، فضلاً عن الجنس، عرامة الحياة والمقدرة على الحرية، فضلاً عن التوق لها، "كان الحصان يخترق قلب المدينة إلى نقطة مجهولة وكان جسده الأبـيض الفضي المتموج يندفع كأن رعدا يقصف داخله ويقـذف بـه دون هوادة ... أما عيناه فقد كانتا عينـين دامعتـين فقـدتا

الرغبة في الرؤية " ( ص ٢٥ ) بـل إن هـدف الانطـلاق مجهول، معمي.

ومرة ثالثة نجد الدمع، حتى في عنف الجموح والاختراق.

فإذا كان نص " حصان " أقصر نص في الكتابة ( تسـعة أسطر لما تكد ) فإن نص " سقوط حر " هو أطولها – نسـبيا – حتى ليقسمه الكاتب خمسة مقاطع مرقمة، كأنما لا يريد أن يتورط في كتابة نص طويل واحد متصل، حتـى إذا طـال النص منه لاذ بتقطيعه.

قصة " سقوط حر " نص مركب إذن، ما زالت " السـماء فيه مسدودة"، أو " صلبة "، وما زالت فيه السكك " مغلقـة "، لكن القمامة التي كانت أحد مظاهر العالم قد أصـبحت الآن دما مسفوحا مختلطًا بالنفايات، إن الراوي المتكلم الفرد يقول: " إنني أغرق في الدم الفاسد"، لم يعد القتل تهديـدا، فقـط " سوف يسقط في لحظة صمت يبدو أنهـا لا تنتهـي " ( ص ١٨ )، ولا مجرد أيدٍ تهبط من العلو وتسقط على ظهر "إيمان "، تنزع اللحم وتنزعها ( ص ٢١ )، بل تعدى فعـل القتـل مرحلة التهديد، ومرحلة السقوط على اللحم، إلى مرحلة القتل التام، الفعل المنقضي، الجريمة التي تمت وانتهى الأمر.

في هذا النص يتتابع ضمير الغائب المفرد علـى لسـان راوية محايد، قد عرفنا الآن أنه يتوحد مع المـروي عنـه، ويتلوه بالتناوب ضمير المتكلم الفرد إذ يخلي الراوية مكانـه للمروي عنه ليصبح هو الراوي المروي عنه، في آن، يصبح السارد والبطل، لكننا أصبحنا نعرف أنهما كليهما واحد، وأن الحكي بضمير الغائب المفرد ليس إلا قناعا للحكي بضـمير المتكلم الفرد، أي إن العكس صحيح أيضا. حياديـة الحكـي قناع للتورط فيه، والرصد الخارجي هو أحد جوانب الحيـاة الداخلية.

وكما تتتابع الضمائر – أو وجهات النظـر بالاصـطلاح القديم – تتتابع صور سريالية، كأنها خيالات الضوء والظـل في قاعة سينما مغلقة، هي موقع النص الأساسي، تتتابع مـع صور جبل من الحجارة غامض قائم هناك، دون تفسير – لا شيء مع ذلك له تفسير على أية حال – ومع صور حميمـة للأم الراقدة فوق السرير، والراوي يحمل البرتقال ونصـف فرخة، أو يترك وراءه الكبد المقلي والسجق.

لكن القتل هنا، فضلاً عن أنه فعل تام، هو أيضا فعل قذر أو مرتبط بالقذارة: " عارية فوق بلاط الترسـو المظلـم "، "

فخذاها غارقان في الدم، يدها تعتصر سندوتش الفول وكيس اللب "، " هبات الريح محملة برائحة البول " ( ص ٣١ ) أو في السياق نفسه: " تأتي النساء، في معاطفهن المهترئـة ... بينما يسيل منهن دم الحيض " ( ص ٣٠ ).

كنا في " حفرة " قد وجدنا الراوي قبل أن يواجـه تهديـد القتل – التهديد بالقتل فحسب – كأنما كان يتطهر مسبقًا، فيما يشبه الطقس الديني، إذ يستحم، بل يستهل النص بهذا الطقس. أما هنا فإن القذارة هي التي تحيق بالقتل.

ولذلك: " كان محتما أن أطلع فوق جبل الحجـارة هـذا، الصاعد نحو السماء ".

" انفتح صدره للهواء جلس فوق القمة، ابتسم رأى السماء تنفتح، ألقى شاله وحذاءه، وقف عريانًا خفيفًا " هذا التفـتح، والخفة هو الآن الرد الحتمي على قمع العالم وقذارته.

ولكن الصعود إلى أعلى هو نفسه السقوط الحر، " تـرك نفسه للفراغ، الفراغ الفسيح بلا عوائق ولا أضـواء، بكـل جسمه نحو الأرض المنبسطة، أمام مدينة تطفئ أنوارها لتنام ".

ومع ذلك كله ففي هذه القصة قدر أكبر من تفصـيلات " الواقع الظاهري " اليومي، تعدل وتقابل الشعرية الكامنـة، أو التمزقات السيريالية في الصور والحدث.

* * *

إن تفصيلات هذا الواقع الظاهري، بكل خشونتها وتحددها ووضوحها القاطع، بكل أرضيتها – إن صـحت الكلمـة – وانفصالها عن الـرؤى أو التشـظيات الشـعرية أو شـبه السيريالية، هي التي تكون كتلة النص الذي طالما أشرت إليه باعتباره الاستثناء الوحيد على أكثر من مستوى – في هـذا الكتاب – وهو نص " ثلاثة عصافير خضراء " الذي يتفـرد بشيئين، واقعيته الأرضية الصريحة، من ناحية، على طـول القصة، ثم كسر هذه الواقعية بإيماءة – مجرد إيماءة – تنتمي إلى عالم السحرية والفانتازيا، دون إفصاح، دون تقرير، بـل يكاد يكون ذلك دون أية إشارة.

هنا نجد لأول وآخر مرة في هذا الكتاب شخوصـا لهـم أسماء، وحرف محددة، كما نجد وقائع واضحة، وطريقة في الحكي مألوفة ومجربة ومحنكة، كل ذلك يسير علـى سـنن

مطروقة بل عادية قرأناها وشهدناها ألف مرة، حتى الفقـرة الأخيرة التي تحكي عن " الشيء الغريب ".

هنا نجد الأسطى عبده الأيمجـي، وابنـه الولـد أسـعد، والمخبر الذي اسمه مختـار الملقـب بـالونش، والدسـوقي المخبر، والبيه ضابط المباحث، والبيه المأمور، والحنـاوي المرشد، كما نجد حمادة البقال، والولد حسونة التخـين ابـن الشهاوي بائع السمك، وحسن البيسي ماسح الأحذية وزوجته زوبة التمورجية، وحسن مرجان الكاتب العمومي، كما نجـد أهل الحارة، موقع الأحداث، مع القسم، ومقهى بصل، وهكذا وهكذا، بالتفصيل الواضح.

وهنا – كالمعتاد في قصص لا نهاية لها مكتوبة ومعاشة، ومرئية في أفلام ومسرحيات كثيرة – يضرب الواد ماسـح الأحذية فيجن ويحال للمورستان، ويضرب الولـد أسـعد – دون ذنب – ويمتهن، وهو الولد الخجـول كالبنـات، الـذي يذاكر في كتابه أمام دكان أبيه، الذي يمضي أيامه في حاله، هادئًا لا به ولا عليه، وبعد أن تقع على الولد أسـعد محنـة الضرب والامتهان، يختفي. ولكن العصفورين الأخضـرين في القفص المعلق أعلى باب الدكان قد صارا ثلاثة عصافير

لا يعرف أهل الحارة من أين ومتى جاء العصفور الثالـث. وفي صباحات وأماسي عديدة سمع صوت شقشقة كـالأنين، أنين طويل شجي في صباحات وأماسي حارتنا ( ص ٤١ ).

اختفى الولد أسعد إذن، وظهر العصفور الثالث الفنتـازي الغريب. أفلت الولد أسعد من قفص الواقع إذن بالـدخول في قفص الفانتازيا. لكن الكاتب يؤمئ إلى ذلـك مجـرد إيماء، ولا يقوله.

* * *

إذا كان الإفلات من عالم القهر في هذه القصة يأتي عـن طريق الجنون، عند حسن البيسي ماسح الأحذيـة، أو عـن طريق الفانتازيا إذ يستحيل الإنسان الطيـب المقهـور إلـى عصفور أخضر من عصافير الجنة الفانتازية، فقد شهدنا الرد على قهر العالم عند البكاء في الحلم ( مـوج ) أو الصـراخ ( عرائس من ورق ) أو الحنو المهدر والإيروطيقية المهددة ( حفرة ) أو الجنون خروجا من استحالة الحب ( وجوه ) أو الجموح العارم ( حصان ) أو الصعود الذي هو سقوط حـر في تفتح وانفساح ( سقوط حر ) كما سوف نراه فـي تعـدد الاحتمالات ووضع هذا الواقع نفسه موضع الشك ( لعلهـم )

أو في لمحة صفو من التضامن الأخوي بين الناس الغربـاء ( مسافة ) أو في الضحك ( مواجهة ) أو في صرخة احتجاج مرة أخرى، ولكنها هذه المرة احتجاج على جـرح لا يبـرأ ( جرح ).

فكأن الكتاب كله كتاب الرد على قهر كامن وأصيل فـي عالم هش وثقيل الوطأة في آن معا. ليس القهر مسلمة نهائية – مع وجوده بل رزوحه بالتأكيد – لكن هناك دائما رد عليه، من غير استسلام.

* * *

إن صيغة الاحتمال الدائمة، الموضوعة باسـتمرار أمـام العدوان، هي أحد الردود التي نجدها في قصة " لعلهـم ". " لعل " وحدها توحي بالتشكك والاسترابة وعدم الاستكانة إلى قرار.

ولكن من هم الذين تقع عليهم شباك الاحتمـالات واسـعة الخروم الواهية تلك؟ من هم الذين لعلهم يأتون، أو لا يأتون؟

هل هم – أيضا – كائنات فانتازية، مع كـل تفصـيلات مجيئهم – المحتمل – أو عدم مجيـئهم – المحتمـل – فـي العربة الدودج القديمة، وطريق دخولهم وسيرهم في البلـد،

وجلوسهم على المقهى، أو وقوفهم أمام المبنى الخرساني غير المكتمل ( فكل شيء هنا غير مكتمل )، وهل هم معادون أم أصدقاء؟ هل اتجاههم إلى البيت بمقصد عدواني أم لتجميع ما تبعثر من زمن؟

لا إجابة، كما نتوقـع، لأن الاحتمـالات كثيـرة وغيـر محسومة.

هذه الكائنات غير المسماة هي كائنـات العـدوان غيـر المبررة، وغير المفسرة في قصة " مواجهـة "، فهـل هـم أنفسهم الذين " اقتحموا الباب وهاجموه بالسكاكين في قصة " مسافة "؟ هل هم الذين اقتحموا الشقة الآمنة – التـي كانـت آمنة – بمطاوي قرن الغزال أو بالعصي العاديـة، أو بهـا جميعا، " يتحلقون حولها في دائرة " في قصة " حفـرة "؟ أم هم أنفسهم الذين " ذبحوها في مقاعد الحفلة الأخيـرة " فـي قصة " سقوط حر "؟ وأخيرا هل هم أنفسهم الذين " أسـقطوه فوق البلاط، وداسوا على بطنه، وانطلقـوا إلـى الحجـرات يكسرون ويفتشون "؟ في " جرح " وهل هو جرح قديم مـن فعلهم أم جرح آخر، من عدوان آخر، ذلك الحرج الـذي لا

يرد عليه إلا بأنه " مستغرق في الضحك "؟ أو بأن يكشـف عنه صارخًا: " هل رأيتم؟ ".

لكنهم، في النهاية، " يخرجون واحدا واحدا ".

هل انهزموا؟ هل أنجابت غاشيتهم؟ أم أنهم خرجوا، واحدا واحدا، لكي يعودوا من جديد؟

لا إجابة، كما أصبحنا نتوقع من كل أساليب ورؤى القص الحداثي الآن.

* * *

في خلال تطوافنا بهذا العالم القصصي لم يكن من الممكن أن تفوتنا تلك التيمات المترددة فيه باستمرار، إلى جانب تيمة القمع أو القهر الرازح، والرد عليه، كل مـرة، بطريقـة أو بأخرى، فإن هذا العالم، كما رأينا، مغلق أصم وصامت مقفل مسدود، الأبواب تصطفق كلها في وجهه ( ص ١٤ ).

وهو عالم – كأقل ما يقال – غير نظيف، رائحـة البـول تهب بها الريح، والقطط تعبث بأكوام الزبالة، والماعز تجرى صوب أكوام القمامة ( ص ١٣ ) ورائحة عفنة تفوح من بين الفخذين ( ص ٥٠ ).

وفي مواجهة هذا الانسداد والانغلاق والصد، في مواجهة هذه القذارة والنفايات والروائح العطنة هناك العرى – شفرة للتطهر والنقاء، " حلمت أنك كنت عارية أمام مـرآة " ( ص ٩ ). " وقف عاريا تحت مياه الدش الباردة " ( ص ١٧ ) أو " وقف عاريا حافيا فوق بـلاط الصـالة " ( ص ٥٣ ) أو " وقف عريانًا خفيفًا " إذ " رأى السماء تنفتح" ( ص ٣٣ ).

إن ما يستدعي مثل هذه التأويلات – بالضرورة – هو في تصوري وجازة تلك النصوص، مما يعني أنهـا محملـة – وأحيانًا مثقلة – بالإيماءات المتضمنة والإشـارات المقنعـة، فلسنا هنا بإزاء حدوتة تفسير نفسها بنفسها أو حكاية لا حاجة بها للتأويل، بل نحن بإزاء نصوص تحمل شحنة من التـأثير مباشرة أو حميمة دون ضرورة للفهم – بـالمعنى التقليـدي المنطقي للفهم – ولكنها أيضا، بمجرد وجازتها واستعصائها على نقل " معنى " مباشر تدعوك للتأمل ولأن تجد – علـى الفور تقريبا – مفاتيح للتأويل، وقد لا يكـون هـذا التأويـل بالضرورة نهائيا وقاطعا ومغلقًا على ذاته ومدورا بإحكام – شأنه في ذلك شأن النص نفسه – ولكنه يقوم مقام قراءة قـد تكون أعون على تذوق النص ومماسته، إذ إن شعرية هـذه

النصوص تتطلب معاودة قراءتهـا ومعـاودة معايشـتها، لا أظنها تستنفد بمجرد قراءة – يعني مطالعة – أولى تمر على سطح النص مرورا عابرا عرضيا.

* * *

إن هذه الوجازة القائمة على حذف مقصود أو ملهم سواء، هي من سمات الغالب المتميز من قـص الثمانينيـات ومـا بعدها، باعتبار هذا القص ظاهرة فرعية، أو موجة في تيـار متدافع الأمواج من ظاهرة الحساسية الحداثية التـي قطعـت أواصرها، أسلوبيا ورؤيويا، مع تقنيات ومضامين حساسـية تقليدية سادت المشهد القصصي والروائـي حتـى بدايـة أو منتصف الستينيات إذ قامت بنقلة حاسمة في ذلـك المجـال. ( تبعها الشعر في السبعينيات ) ولا أريد – مرة أخـرى ولا نهائية – أن أكرس التقسيم العقدي العشري للظواهر الأدبية، فذلك مجرد مصطلح شائع يتعدى التقسيمات السنوية العددية إلى محاولة رصد ظواهر كلية متماوجة ومتمازجة ومتعدية، ومتحدية الأطر والحواجز سابقة التجهيز.

الوجازة عند أحمد زغلول الشيطي إذ تقـوم، إذن علـى الحذف، والاستهانة بالتسلسـل الزمنـي " الأقليـدي " ( إن

صحت الاستعارة ) ونفى التعليلات والتفسـيرات المباشـرة اجتماعية كانت أو نفسية أو حتى فلسفية، وجـازة شـعرية أساسا يمكن أن نتبين فيها خصيصتين أساسيتين: الإيروطيقية المتضمنة المقنّعة، فالرؤية هنا شهوية وجسدانية، لكنها أميل إلى تجريد غير حسي وغير عضوي فـي الغالـب، وهـي الإيروطيقية التي يواجه النص بها قهـر العـالم وشراسـته وقذارته، إيروطيقية تتبدى في الحلم، وفـي العـرى، وفـي التطهر الطقسي تقريبا، كل ذلك بلمسات فرشاة سريعة، قـد تكون عجينتها كثيفة لكن ضرباتها خاطفة ومساحة رقعتها – أو بقعتها – محدودة، غير منداحة، ليست فيها فرشة الألوان العريضة.

ومن الممكن أن نرى، أو نلمس، حس الفجيعة واللوعـة هنا، طافيا على السطح ونفاذًا، أما عند عبد الحكيم حيـدر – وهو أيضا منحاز للوجازة النصية – فإن ذلك الحـس نفسـه نراه عين صاحية، في حيادية أكثر، أما عند يحيى الطـاهر عبد ا فإن الشعرية فيه أغلب، وعند محمد المخزنجي نجـد التجريد أكبر.

وصحيح أن أحمد زغلول الشيطي يتراوح أسـلوبه بـين الحيادية والتورط، ولكننا عنده نجد – أكثر مما نجـد عنـده غيره من أصحاب النص الوجيز – طبقتين واضحتين، على الأقل، كما أسلفت، هما المكتوم المكبوت من ناحية، والسافر المعلن من ناحية أخرى.

* * *

إن الحبكة المتواترة في هـذه القصـص – إذا أعطينـا " الحبكة " معنى خاصا مخالفًا تماما للحبكة القصصية التقليدية القائمة على التشويق ثم لحظة التنوير النهائية إلى آخر هـذه التقنية التي أظنها قد استنفدت إمكانياتها تماما – هي حبكـة علاقة، غير مفسرة وغير موضوعة في سياق اجتمـاعي أو نفسي محدد الملامح، بين رجل وامرأة، مهددين، أو محبـو طين، أو مضروبين بالفعل، فهي دائما علاقة حزينة مؤلمـة حينًا وفاجعة حينًا آخر، هناك الحزن الصغير علـى الضـفة الأخرى للنهر، أو على الضفة الأخرى لعلاقة حب حلمي بين رجل وامرأة في عالم مغلق ( مـوج ) وهنـاك هجـران أو خذلان أو صد غير مفسر في ( عرائس من ورق )، وهناك تهديد بالقتل في صمت يبدو لا نهائيا ( حفرة ) وهنـاك أيـدٍ

ناهشة تنتزع اللحم من ظهر حبيبة قالـت لرجلهـا أحبـك، وانكمشت في صدره المفتوح ( وجوه ) وهناك البنت المنتهكة ( هل هي مومس، ضحية مقهورة؟ ) التـي تـذبح عاريـة وتصرخ كبقرة فوق بلاط الترسو في صالة السينما المظلمة، والرجل يقف لا يعرف ماذا يفعل، إلا أنه يصعد جـبلاً مـن حجارة سوف يسقط منه في حركـة تجمـع بـين الصـعود والهبوط ( سقوط حر ) وهكذا تتنوع تجليات تلك الحبكة في النصوص جميعا، فيما عد القصة الاستثناء التي نعرف والتي نفتقد فيها تلك الحبكة القائمة على علاقة بين رجل وامـرأة، لتحل محلها حبكة تقليدية قائمة على القمع البوليسي وتنحـل العقدة بالمخرج الفانتازي الذي يشقشق كأنما يند عنـه أنـين طويل وشجي.

تتراوح بنية هذه النصوص بين منهج " القصة – القصيدة " كأوضح ما يكون في ثلاثة نصـوص هـي " مـوج " و" حصان " و" لعلهم "، وإن كانت الشعرية تتخلل بل تسرى في النصوص جميعا، بقدر يقل أو يكثر، اللهـم إلا فـي ذلـك الاستثناء الوحيد " ثلاثة عصافير خضراء " الـذي تفجؤنـا

شعريته الفانتازية في فقرته الأخيرة وحـدها، وبـين مـنهج القصة السردية الحداثية التكوين.

أما في تلك القصص القصائد الثلاث المتميزة فإن الإيقاع الشعري أفعل وأنفذ، سواء كان ذلك فـي تركيـب الجملـة، وتتابع الجمل، وموسيقية تقطيع الحدث النصي الذي يظل مع ذلك سرديا ولا ينتهي إلى شعرية صرف بحتـة، أي يظـل السرد فيه أوليا وليس الإيقاع.

أما سائر النصوص فهي في تقديري قصص كاملة بحقها، لا بمعنى مسبق مألوف، بل في سياق الحداثيـة القصصـية ( إذا سمحنا لكلمة الحداثية هذه أن تتخذ دلالة واسعة وغيـر مصطلحية بالضرورة ).

ومن ثم ففضلاً عن الخصائص إلى ألمحت إليها فلعل من المجدي – جماليا – أن نتأمل، لحظة، في اسـتخدام الكاتـب لضمائر القص. ( نعم إن الجمالية مجدية وإن كان ذلك بغير المعنى البراجماتي الضيق! ).

إن غالب القصص تأتي على لسان راوية يتحـدث عـن مروي عنه، بضمير الغائب المفرد: " هو "، باستثناء حالتين ففي " وجوه " يأتي ضمير المخاطب المفرد: و" أنت هناك "

أما في " سقوط حر " فإن ضميري الغائب والمتكلم يأتيان في تموج متصل.

ولكنني أرى أن استخدام ضمير الغائب لـيس إلا قناعـا شفيفًا أو حيلة لا تكاد تنطلي على أحد، إن " هو " فـي تلـك النصوص كلها إنما هو "أنا"، هو ضمير المتكلم دائما، لأنـه مستبطن، لأنه داخلي يتخذ هيئة الخارجي، وهـو مـع أنـه مستبطن وجواني ليس فيه ما يقترن عادة بتيار الوعي الشهير من تهويمات معقلنة أو عفوية ( إن كان في الفن عفوية على الإطلاق، وهو مشكوك فيه جدا على الأقل )، وليسـت فيـه حرارة اللصوق بالذات وتورط الغوص في دخائلها. كأن هنا حيادا للذات عن الذات نفسها، وانفصالاً عنها، وتجريدا لهـا، وكأن الذات تتخذ على الرغم منهـا بعـض سـمات العـالم الخارجي، كما تتخذ الضحية أحيانًا بعض ملامـح الجـلاد، ولكن الذات هنا مع ذلك تتخلى عن ثقلها، وتركن إلى نـوع من الهشاشة التي في عرائس الورق، لأن العالم هنا، هـش بلاستيكي، على الرغم من أنه عالم القهر الرازح.

هذا كاتب متمكن وقدير، قد اسـتطاع أن يطـوع أداتـه لرؤيته تطويعا نفاذًا وملهما.

لماذا توارت إسهاماته في الفترة الأخيرة؟

آمل أن يكون ذلك احتشادا واستعدادا للجديد.

وقد عرفت منه أنه سوف يصدر قريبا مجموعة قصصية بعنوان "ثلاثة نمور حزينة ".

## " قبل وبعد " (*)

## توفيق عبد الرحمن

أثارت رواية " قبل وبعد " ضجة إعلامية وثقافية في غمار ما سمي بأزمة الروايات الثلاثة، لأسباب لا صلة لها بالقيمة الأدبية لهذه الروايات. هذه رواية تمثل في تقديري، رافدا من روافد الحداثة في المشهد القصصي المعاصر.

وقبل أن يتبدى توفيق عبد الرحمن بعد بلوغه سن الستين كاتبا ممتازا، كان وما زال قارئًا ممتازا، وهو شرط ضروري – وبديهي – لامتياز أي كاتب.

ومع ذلك فما أكثر وما أشهر الكتّاب الذين عاشوا ويعيشون على فتاتٍ من الترجمات الرديئة أو على بضع كتب تعد على الأصابع – كما يقال – قرءوها في سني حياتهم الأولى إما مسايرة للموضة الأدبية أو رغما عنهم تقريبا مسايرة لضرورات مهنية.

ومهما كانت موهبة الكاتب – أو الذي نصب نفسه أو نصبته أدوات الإعلام ذات السطوة كاتبا – موهبة فطرية

---

(*) الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ط ١
مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ط ٢

ملحوظة، فلا شك عندي أنها سوف تضمحل وتجدب وتغـدو فقيرة بل قاحلة إذ يعوزها ماء الحياة الذي تمدها به قـراءات متنوعة ومتعمقة ومتصلة في شتى مجالات الفن والثقافة، بما في ذلك الفلسفة أو علم الاجتمـاع أو الاقتصـاد أو العلـوم البحتة.

وهو، لحسن الحظ وبفضل اختيارٍ واعٍ مـدروس ودءوب من جانبه، ما نجا منه توفيق عبد الرحمن إذ عرفته طـوال عقود من السنوات يقرأ دون أية غاية براجماتية، يقرأ بـنهم وتدقيق وانتقاء جيد من غير أن يكون وراء هـذه القـراءات هدف عملي كما يفعل كثير من النقاد إذ "يستثمرون " قراءتهم للكتابة عنها في المجلات وتوليف كتب سـمينة الحجـم وإن كانت غير ثمينة المحتوى.

اللهم إلا حلم عاش معه توفيق عبد الرحمن بصبر خارق سنوات طويلة، حلم أن يكتب، دون أن يبتسره أو يتعجلـه أو يخرجه نيئًا أو نصف مطبوخ كما فعل الكثيرون.

وبفضل هذه القراءات الجادة التي هي في الوقـت نفسـه متعة خالصة وخاصة فإن ما يميز رواية توفيق عبد الرحمن " قبل وبعد " هو في تصوري أمران: القوة والصدق.

القوة في هذه الرواية لا يمكن أن تخطئها العين حتى لـو كانت تلم بها بنظرة عابرة، حتى ليخيل إليك أن هذه ليسـت رواية أولى على الإطلاق بل هي كتابة رجـل قـد تمـرس بالعمل الفني وخَبره وجوده كثيرا من قبل.

والصدق بما يستتبع ذلك، بالضرورة، من أصالة الرؤيـة وبكارتها أو طزاجتها إذ صح القول، فهذه تسمية منعشة فـي أرض غلب عليها جدب الاستنساخ واتباع الممـلّ المكـرور المعاد مهما كانت كفاءته التقنية، فلعل المغامرة بالكشف عن الجديد هي لب العمل الفني الحـق حتـى إن شـابه تعثّـر المحاولات البكر الأولى، وهو هنا قد سلم من هذا الشوب.

لحسن الحظ مرة أخـرى – أو بفضـل خبـرةٍ معايشـة للأعمال الفنية الكبرى معايشة حميمة – فإن روايـة توفيـق عبد الرحمن قد سلمت تماما من عثرات المحاولات الأولـى وجاءت مكتملة مستوية الخلق ناضجة على نار هادئة.

كما يستتبع الصدق في الفن ما يمكن أن يـرى جـرأةً أو حتى بذاءةً بعيونٍ عليها غشاوة الانصياع للمواضعات اليومية والصياغات المألوفة والقوالب الجاهزة.

فليس ما يمكن أن يعتبر جرأة في تناول مشاهد بعينها في هذه الرواية إلا وغايته أمانة فنية هي قيمة جمالية وخلقية – بالمعنى الأعمق والأبقى.

بل لأن الفن الحق هو بالضرورة ضد التحنّف الاجتماعي واصطناع الحياء وهو طريق السلامة في الغابة التي آل إليها وطننا بفعل الانتكاسات الخطيرة وضربات مصـمية تحـت دعاوى التمسح بالدين وبما يطلق عليه الثوابت – أي العوائق والحواجز والكوابح.

ومن جماع قيمتي القوة والصدق وبفضل الخبرة الحياتيـة والثقافية والأصالة في الرؤية الفنية فلعل ما يجده القارئ في هذه الرواية هو ما يمكن أن أسميه " الهيبو – واقعيـة " أو " الواقعية الخافتة ".

" الهيبو – واقعية " إذن في هذه الرواية قد تخايل بأمرين كلاهما موضع نظر، وكلاهما في تقديري موضع دحض.

أولهما: الزعم أن هذه سيرة ذاتية.

وليست السيرة الذاتية الآن في الفن الروائي مما يحتـاج إلى بيان بعد أن استفاضت فيها الأبحـاث، وانتهـى الـرأي النقدي العام إلى أنها تستند إلى ميثاق بين الكاتـب والقـارئ

يسلم فيه الكاتب بهويته مسبقًا باعتباره شخصيا وفعليا بطـل العمل الفني، وعلى أساس التزام حرفيـة الوقـائع الحياتيـة بأقصى قدر ممكن من الالتزام، بما في ذلك التسـليم باسـم الكاتب فعلاً في داخل العمل. وهو ما نجده – مثلاً – فـي " أوائل زيارات الدهشة " للشاعر محمد عفيفي مطر.

أما العمل الروائي الـذي يفيـد مـن وقـائع الحيـاة – باحتمالاتها الكثيرة سواء كانت قد حدثت بالفعـل أم تخيـل الكاتب أنها حدثت أو تخيلها فقط دون أن يفترض أنها حدثت – فإنه قد يعتبر على أقصى تقدير رواية سيرة ذاتية، ولكنـه لا يمكن أو يعد سيرة ذاتية.

و" قبل وبعد " تُفيد في تقديري من وقائع حياتية لكاتبها أو من وقائع قد عرفها الكثيرون أو القلائل من مجايليه ولكـن غلبة الفن الروائي عليها قد أحالها من وقائع حياتية إلى خبرة فنية مغايرة بالضرورة تماما – وحتى السيرة الذاتية بمعناها الدقيق شيء مغاير لما " حدث في الواقـع " بمجـرد أنهـا استحالت نصا مكتوبا أي اكتسبت قالبا أو صيغة ثابتة منتهية مسطورة على عكس " الواقع " الجياش المتقلب الذي لا يكفّ لحظة عن التدفق ولا يمكن أن يثبـت فـي صـياغة لأنـه

باستمرار مضطرب بمختلف التيارات المتناقضة خافية كامنة أو مرئية ظاهرة.

دليلنا على ذلك أن الشخصيات الريفية عند توفيـق عبـد الرحمن ليست شخصيات رومانسية نمطية كما هـي فـي " زينب " هيكل، أو تخطيطات أيديولوجية من قبيل شخصيات عبد الرحمن الشرقاوي، أو شماعات عليها قضايا ودعـاوى أخلاقية وصيغًا لتحليلات اجتماعية على غـرار مـا كتـب يوسف إدريس، بل هي شخصيات من لحـم ودم مرسـومة بإيجاز دالّ قاطع ولكن مأخوذة كما هي، بعبلها مـن قلـب الريف الذي عاشه وعرفه توفيق عبد الرحمن معرفة حميمة دون أن يسبغ عليه شيئًا من عباءات " المثقفين "، سواء كانت هذه الشخصيات من طبقة الكادحين في " الأرض التي سقتها دماء الفلاحين وعرقهم " كما يقول ( وهي عبارة تأتي عرضا في سياق ابتعاث الكاتب لنور القمر لا في سـياق المباشـرة والهتاف ) أو كانت من فئة صغار ملاك الأرض أو كبارهم، وسواء كانوا رجالاً أم نساء، وسواء كانت هذه الشخصـيات معاصرة نسبيا أو كانت تاريخية، عبـد المعبـود وزوجتـه محبوبة، فاطمة وعبده الأعرج، وأحمد أبو فاضل، عم علـي

وعيد أولاد الشيخ محمد، الأفندي وسليمان عبد العال وخازندار، أفندينا الوالي محمد علي، فضلاً عن البيه الحكمدار أبي الراوي، وأمه، وقريباته: عماته وأنسبائه وأصهاره، ثم الراوي نفسه الذي نستشف من خلال روايته عن نفسه وعن أهله وعن أصدقائه وحبيباته وعن وطنه، روح الصدق والأمانة الكاملة دون أية ادعاءات. ذلك كله قد انتقل بقوة الفن من نوع السيرة الذاتية إلى نوع الرواية.

أما الأمر الثاني فهو الزعم بأن الرواية ليست جيدة البنية إذ ليس فيها، كما يقال، تسلسل الأحداث على نحو وثيق محكم، وليست فيها حبكة رئيسية، وهي تنتقل من وقائع الكهولة إلى مواقع الصبا إلى مشاهد هي أقرب إلى الحياة العادية، وبمعنى الزعم بأنها " كانت ينبغي أن تقف عند هذا الحد أو ذاك أو أن تتحول إلى أكثر من عمل يركز الكاتب في كل عمل على حقبة رئيسية " وهكذا مما ينم عن قدر معين من التعالي ومن التقحم، فما من حق أحد أن يقول لكاتب أيا كان – ونحن هنا بإزاء كاتب قدير وموهوب – أنه كان " ينبغي له أن يكتب كذا وكذا ".

ومع ذلك فإن الفن الروائي الآن – كمـا هـو معـروف مشهور عند كل من يتابع إبداعاته ولو من بعيد – قد تخلـى تماما عن كل هذه المواضـعات البلزاكيـة أو المحفوظيـة المأثورة واكتسب من حرية الإلهام والصياغة ما ينأى به نأيا عن افتراضات مسبقة في مواضعات ما هو رواية وما هـو غير ذلك.

وقد سقطت الآن كما هو مشهور مأثور تلك الحدود بـين الأنواع الأدبية وحتى بينها والأنواع الفنية غير القولية.

ومع ذلك كله فإن " قبل وبعد " في تقديري رواية محكمة التسلسل وقوية البناء، إذ تتساوق فيهـا المعطيـات الفنيـة وتتجاوب عناصرها في تناغم لا أقول محسوب بل أقول ملهم الحسبان.

ويكفي أن أشير إلى تجاوب وتساوق المشاهد الإيروطيقية بين الراوي وقدرية حبيبته في المدينة، وبينه وامرأة القريـة، وبينه وفردوس أول من علمه الشبق، ويمتد هذا التجاوب من غير بذاءة أو استفزاز فج حتى يصل إلى عابرة سبيل " كأنها إحدى مومسات دوستويفسكي" فها هو شريان متراسل التدفق من الشهوة والرحمة معا يضرب في عمق الروايـة بنغمـة

رئيسية أو ما يسمى ليتموتيف في الموسيقى، وهو ما يحـدث أيضا فيما يتعلق بالزرع والقلع في الريف فـي الثلاثينـات واتصال ذلك اتصالاً عضويا بما حدث قبـل بدايـة القـرن العشرين وما آلت إليه أسرة متوسطة أو موسرة إلى حد مـا في ظل تطورات اجتماعية نجد صداها في حيـاة وسـلوك مثقفين قاهريين في الستينيات.

هذه حلقات متواشجة متصلة بعضها ببعض بـل وثيقـة الصلة بعضها ببعض.

وفي تصوري فإن قصة مرض أبي الـراوي بالسـرطان (بكل تفصيلاتها " الهيبو – واقعية ") ليست غريبة بحال بـل لعلها مقابل فني ضروري لمرض الأب الشامل العـام لنـا جميعا، مرض الوطن نفسه : الوطن – الأب، كمـا نشـهده الآن في مستهل القرن الحادي والعشـرين المنـذر بـأوخم العواقب وإن كنا نستعيذ من النهاية الفاجعة لأبـي الـراوي ونعيذ منها الوطن – الأب.

ولعل قوة وفعالية سرد تفصيلات هذا المـرض العضـال هنا- وتشابكه بل تواشجه بالحياة المستمرة التـي لا يوقفهـا شيء – تتأتى من نأيها الكامل عن السنتمنتالية أو الطرطشة

العواطفية التي قد تغري بها مثل هذه التيمة إغراء لا يقاومه الكثيرون.

ولكن النأي عن السنتمنتالية في هذا الموضع وفي غيره لا يعني الحياد أو البرود- مهما خايلت " الواقعية النهائية" بهما.

ويكفي أن أشير إلى نهاية الفصل ( ١ ) إذ تحكي سـطوة التقاليد الاجتماعية وسقوط كرامة التمرد الفـردي وإهـدار الحرية الداخلية تحت وطأة الحاجة المادية والفقـر الروحـي والعقلي معا:

**" أحسست بشيء داخل عبد المعبود ينكسر**

**وشعرت بالخواء يتمدد داخلي "،**

ربما كانت هذه هي المرة الوحيدة في هذه الرواية الآسرة التي يفصح فيها الراوي للحظة قصيرة عن انفعال من هـذا النوع، ولكن الرواية كلها تضمر في ثناياها – بقوة – مثـل هذا الانفعال الذي تتوهج حراراته لأنهـا بالضـبط حـرارة مكتومة ومحكومة وليست متروكة لتنطلق علـى عواهنهـا وعلاتها.

من البديهيات المسلم بها الآن أنه ليس ثم انفصال ممكن – في العمل الفني الكفء على الأقـل – بـين " الشـكل " و"

المضمون "، إذا استخدمنا هاتين المفـردتين اللتـين تهرأتـا بالفعل من ابتذال استخدامهما.

على مستوى البِنية الشكلية، فإن في الافتقار الظاهري إلى التماسك والاتساق، في " قبل وبعد "، ما يتساوق مع مستوى الرسالة أو المحتوي: أي مـا يلـوح أنـه انهيـار فـردي واجتماعي، وتهاوٍ للقيم المكرسة التقليدية أو المتوارثة، سقوط أو على الأقل تفتّت الطبقة التي ينتمي إليها الراوي يتسـاوق مع سقوط أو تفتت الحياة الإيروطيقية ( الجنسية ) للـراوي من ناحية، ومع سقوط سطوة الأب الذي يحمل أكثر من دلالة فضلاً عن دلالته المباشرة الواقعية، بانتهاء حياته نفسها على الرغم من تشبثه العنيد بالحياة.

لعل في هذا التشبث بالحياة عند الأب – وفي الـوطن – بارقة أمل في المناخ القاتم للرواية، وهو يتساوق مرة أخرى مع تشبث الراوي إذ يستشرف نهاية لحياته على نحو مـا – فيعكف على ممارسات إيروطيقية لا تعتريها إلا بارقة عابرة، كامنة، غير مفصح عنها، من حنان أو رحمـة، وإن كانـت قائمة وملموسة على مستوى مضمر، ولا أقول من " حـب " أيا كان معنى هذه المفردة العريضة، الشاملة لمـا لا يكـاد

يحصى من ظـلال أو خلجـات أو هجسـات أو عرامـات المشاعر.

عندما أقول إن المشاهد الإيروطيقية ( الجنسية ) في هذه الرواية موظفة توظيفًا فنيا عاليا فإنما أعنى ذلـك بالتحديـد، أعني أنها تندرج في سياق بنية ورؤية متناغمة الأبعاد، فرديا واجتماعيا، شبقيا وطبقيا، لحالة من حالات انهيـار أو علـى الأقل تزعزع الروح والجسد، في الطبقة وربمـا المجتمـع، تتراسل فيها هذه الأبعاد جميعا.

إن المشاهد " الجنسية " ( وهي فـي مجموعهـا، كميـا، تقارب أقل من عشرة في المائـة مـن الروايـة إذا شـئنا الإحصاء ) لا تأتي باعتبارها باعثًا على البهجـة أو حتـى مجرد الاستمتاع البسيط بالفعل الجسدي، دعك مـن دعـوى الإثارة، بل هي على العكس أدعى إلى التثبيط والنفور وربما بما يوحي بالتحقير على نحوٍ ما، وبالتأكيد بدافعٍ من اليأس أو الاستماتة في التعلق بآخر أهداب الحياة، بل تبدو كأنها آليـة أو حواذية بدافع من قوى نفسية غلاّبة لا خيار للراوي إلا أن يمتثل لها كأنه مرغم عليها وليس سعيدا أو مبتهجا بها.

فكيف تتأتى الإثارة الفجة أو دغدغة الحواس المزعومـة في هذا السياق؟

( وعلى سبيل الاستطراد فإن ما يشبه ذلك هو ما يحـدث في معظم الروايات والقصص التي يكتبها شباب من الكُتـاب يتناولون الجنس بهذه الرؤية القاتمة ).

في هذا السياق نفسه نجد " اللغة " تقوم، باقتدار، بالـدور المنوط بها بدقة، فلا انفصال بين " اللغة " هنا وبين " الخبرة "، إذ تبدو لغة، هي في الوقت نفسـه خبـرة أو تجربـة أو معاناة، عارية عن كل توشية أو زخرفة، مـا أبعـدها عـن المجازات وعن ادعاء " شاعرية " مفترضة، لغة أرضـية لا تفتقر إلى نوعٍ من التفتّت والتبعيد، تمضـي علـى وتيـرة منخفضة واحدة، سواء تناولت أخطر الأحـداث أو أهونهـا، سواء رصدت، بالتفصيل المدقق المحايد نفسه، مشهدا شـبقيا أو دراما طبقية، ملابس الراوي، قميصه وحذاءه، أو دعـك أسنانه، أو جمع القطن أو المكائد والمـؤامرات العائليـة، أو سرطان الحنجرة، أو علاقات الناس حول " كافيه ريش " أو تطورات التاريخ الاقتصادي والاجتماعي، كلها تأتي بـنفس النغمة ونفس الإيقاع.

وصف توفيق عبد الرحمن عن حقّ، روايته بأنها روايـة هزيمة جيلٍ كامل وانسحابه من أداء الدور الذي حلـم بـه، وقال، عن حقّ، إن الرواية مهمومة بقضـايا عـدة، قضـية صعود وسقوط الطبقات في مصر عبر مائتي سنة، وتوزيـع الثروة، والعدالة.

ولعله لم يشر إلى أن " العدالة " في روايته ليست قاصرة على البعد الاجتماعي والطبقي – وهو بعد ماثل بقوة ومـن غير تناولٍ مباشر – بل يتعدى معنى العدالة إلـى مسـتوى فردي، إذ يحس الراوي بمرارة أن العدل قد تجـاوزه فهـو يوشك أن ينهي حياته دون أن ينجز شيئًا، بل هو يفسد إحدى مرءوساته، ويدين نفسه في ذلك، كما لعل معنى العدالة يذهب إلى افتقادها في موت الأب بمرضٍ عضال لا جريرة له فيه، وشأن كل الأمراض والآلام ثم افتقاد لما يمكن أن نسـميه " عدالة كونية".

في هذه الرواية التي تبدو " هادئة السطح " اقتحام لا شك فيه لمناطق من العمل الأدبي والثقافي لعلها ما زالـت غيـر مسبورة بما يكفي.

أما بعد فهذه رواية هي إضافة غنية إلى الرصيد القليـل من أعمالنا الروائية الحقيقية.

# " المسرنمون " (*)

## حسني حسن

لعل " المسرنمون " الرواية الثانية للروائي حسني حسن من الروايات المصرية القليلة – أو النادرة – التي تعنى عناية خاصة بالقضايا الفكرية – في صياغة فنية وروائية بطبيعة الحال – على أن هذا المضض الفلسفي يقترن في " المسرنمون " بجرح لم يبرأ، عند المؤلف وعند الراوي الحميم، هو جرح النظر في تأريخ الحركة الثورية الطلابية على الأخص في الثمانينيات، وتقليب التفكر في علل ونتائج إخفاق أو انكسار هذه الحركة.

الرواية تتناول تيمات فلسفية روائية معا، لعلني رصدت منها على الأقل عشر تيمات، كما لعلني رصدت خمس تقنيات في صياغة هذه التيمات. ولا فارق هنا – شأن الفن الجيد – بين التيمة وصياغتها.

وسوف تعالج هذه التأملات في الرواية تلك التيمات:

---

(*) دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٨.

١ – الحب – وهو هنا ليس مجـرد حكايـات، علـى أن الحكاية قائمة وشائقة.
٢ – الموت والقتل والانتحار.
٣ - الحركة الثورية الطلابية.
٤ - الهوية والبحث عن الأب.
٥ - الفن – وقضية ما يسمى " بالكلام ".
٦ - الإيمان والإنكار، التيقن والإلحاد.
٧ - السؤال – وهو تيمة محورية مضمرة عبـر العمـل كله.
٨ - الحرية الوحيدة في الانتحار.
٩ - الشأن القبطي.
١٠ - دلالة المسرنمين أو إذا صح التعبير " السرنمة ".

**أما تقنيات الصياغة فهي في تقديري:**

١ – تراوح صوت الراوي.
٢ – اعتماد التضاد والتظليل أو تداخل الألوان.
٣ – النتوءات السردية والاستيهامات.
٤ – التحليل الداخلي الدءوب.
٥ – الإغراق الشاعري النزعة أو الصياغة الأرجوانية.

وما أظنني بحاجة للقول بأن هذا النوع من التفصـيل أو التفصيص أو التشريح إنما هو عملية تهدف في النهاية إلـى إلقاء ضوء أو إلى تأمل رؤية فنية وأنه لا غنى في النهايـة عن معايشة العمل الفني مباشرة بخبرة خاصة وحميمـة قـد تختلف فيها مناحي التلقي والتأمل، بل لابد أن تختلف.

أما الحب في " المسرنمون " فهو تيمـة محوريـة تقـيم عصب العمل الفني كله، وتتخذ أشكالاً شتى، على أن اللافت للنظر حقًا أنه ليس ثم بهجة أو سعادة في أي من حكايات أو تجليات الحب المتعددة هنا، هي كلهـا دون أدنـى اسـتثناء تجليات شقية، اللهم – ربما – في حالة فرعية وتـأتي علـى الهامش، هي حالة رعاية الراوي – السارد للطفل خالد.

قبل أن يستعيد الراوي قصـة حبـه لأمـاني مصـطفى الشريف تأتي هذه الفقرة الدالة لا على طبيعـة هـذا الحـب فحسب بل على الجوهري في الرؤية الفنية كلها:

" هل كنا عصبة من الممثلين الصغار الفاشلين وحسـب؟ بل كنا صادقين في كذبنا، شرفاء في طلبنا للحقيقة التـي لا نعرف ماذا يعنون بها بالضبط، ولربما كانت خطيئتنـا هنـا خيال مستلب وإرادة أسيرة إغواء، نداء الجانب المخفي مـن

القمر، صوت السيرينات المنبعث من الغيوم والظلال، كان الدين متاحا واضحا وجازما فلفظناه، وكانت الأسرة واقعة يومية للاغتراب والعذاب فشطبنا عليها، وما تبقى لنا غير الكلام والحب " ( ص ٥١ ).

وصحيح أن هذا الحب بين الراوي وأماني كان من ذلك الضرب الصبياني الشاعري بشدة حيث ينتعش المحب بمراقبة خيالها ويكتب لها رسائل طويلة يختمها بدموعه ولا يبعثها قط، وتراوده هواجس الانتحار حتى " تنتحب ( المحبوبة ) على فراش موتى " أو أحلام اقتحام بيتها واختطافها وهكذا، ولكن من الصحيح أيضا أن هذا الراوي نفسه سوف يفتن بحبيبة صديقه، رحاب التي يحبها ناجي القبطي حبا فيه كل اليأس هو في الوقت نفسه حب سؤال متصل عن الوجود.

إلا أن هذا الراوي نفسه سوف يسقط في هوة حب جسدي ملتبس أيضا تشوبه بل تعطيه لا الشهوة الشبقية فحسب بل موقف أمينة المرأة الخليجية التي على الرغم من ثروتها تعاني حسا أليما بالدونية لا في جسدها فقط بل في كيانها

الاجتماعي أو القومي – إذا صح التعبير – بـإزاء الرجـل المصري الذي يغدو " أسير مائدة أمينة وفراشها ".

" وسيصرخ قلبي ضاجا بوحدته وأنـا أعصـرها إلـى صدري، ستتدافع معي تصارعني، مبهورة خائفة وملتذة ... أقيدها إلي بقوة حالما بطحنها، بتفتيتها بضـغطي العنيـف، قاسيا عليها وعلي، طامعا في حب صاف أغطس فيه ... أما هي فتختنق وتجن كلما طغى موجي على روحها، جسـدها، وكل مسام جلدها المتفتحة لتشـرب عسـل الحـب العكـر المنصب ... وستجد ما يلزم من اليقظة لتصرخ محذرة قبل نفاذ السهم:

- احترس، أنا بكر " ( ص ص ١١٢ – ١١٣ ).

أما ناجي الرسام القبطي الذي ظل في صميم وجوده راهبا منكرا لذاته وشقيا بإيمانه أو بكفرانه على السـواء، فإنـه إذ يرسم لوحات لا نهاية لها – في الواقع على حامل الرسـم أو في الوهم – فلن يجد طلبته أبدا ولن يعرف حبيبته، بل هو لن يحبها حبا حقيقيا – إذا كان لهذا الأمر وجود كما يقول العمل الروائي كله – فهي " تفتنه وتعذبه " ( ص ٨٨ ) بـل هـو يسأل:

" وهل أعرف أنا إذا كنت أحبها؟ " ( ص ٩٠ )

ويواصل " باحثًا عن الهرب من حيرته المطبقـة عليـه كالرعب المجسم "

" لا أصدق حرفًا مما تقول أو تكتب، عندما تفـتح فمهـا لتتكلم أعرف أنني أكرهها وألوم نفسي على شغفي بها، أمـا وهي صامتة فأجد نفسي عبدا لها، وأصلي كي تلتفت نحوي مرة " ( ص ٩١ ).

وفي ليلة باردة يخلع ناجي بلوفره الثقيل، " عابرا فضـاء القاعة على ركبتيه، ليدثرها به بحب وإقناع بينما تدير رأسها عنه " ( ص ١١٩ ).

تقول رحاب: " إنه لا يراني أنا، ولا يريـدني أنـا، بـل صورة مني انحفرت بذاكرته، يمكن، وهو منحنٍ يوما ليقبـل أيقونة مقدسة ... والشيء المرعب ... أنه يضمر في نفسـه رغبته العنيدة فـي تضـييع الصـورة وصـاحبتها " ( ص ١٣٠ ).

هذه – شأن كل علاقات " الحب " في هذه الرواية المؤسية – علاقة حب تدحض نفسها بنفسها فهي تقول: " سأتعلم كيف

أنتزع حبه من قلبي، سأحاول أن أحيا، أريـد بيتًـا وزوجـا وأطفالاً، ولا يرى هو في حبي إلا صليبه " ( ص ١٣٦ ).

وهل يهم بعد ذلك أنها لن تجد هذا البيت وهؤلاء الأطفال، وأنها سترتبط بعلاقة أخرى أنكى فجيعة وألما تؤدي بها إلى ميتة مفزعة في عبثيتها ...؟

أما كمال الفيلسوف الثوري الذي ينتهي بالأمر بـه إلـى الضياع والفساد، فإنه – أيضا – يرتبط بعلاقة حب ملتبسـة بخليجية ثرية أخرى هي مريم الشخصـية القويـة الآمـرة صاحبة السلطة والمتحكمة في مصائر أكثر مـن شخصـية روائية هنا، هي تصمم على اصطياده، وتناوره بأن تأتي لـه بتمثال خشبي لبوذا، وتقول رحاب ( هي أيضا ترتبط بمـريم في علاقة ملتبسة ) – " أظن أنه يحبها، إذا كان قادرا علـى حب أي أحد " ( ص ١٤٢ ).

السؤال الصحيح فيما أظن، هنا، هو: هل بمقدور أي أحد في هذا العمل الغني المعقد، أن يحب أي أحد؟ ولا أريـد أن أذهب إلى أبعد فأقول هل بمقدور أي أحد أن يحب أي أحـد على الإطلاق؟ فذلك ذهاب إلى هوة لا قرار لها.

وصحيح أن صوت كمال الموغل في ظلاميتـه المنيـرة ( لاحظ التضاد الذي هو سمة أساسية في صياغة العمل لأنه سمة رئيسية في رؤية وبنية العمل ) يأتي للسارد: قائلاً

" أعترف لك أني أحبها: كيف بدأ هـذا الحـب وكيـف سينتهي، هذا ما لا أعرفه بالمرة، يقولون إنه فـي الحـب لا ضرورة للمعرفة أو للسؤال عن المصير " ( ص ١٧٩ ).

ومرة أخرى فإن السؤال الحقيقي هنا هل يمكن أن ينفصل الحب عن المعرفة، وعن سؤال المصـير ( بكـل معـاني المصير، سواء كان دنيويا عمليا أم مصـيرا وجوديـا ومـا ورائيا ).

أما قصة الحب بين رحاب ومحمد فهمـي فـي تقـديري ليست قصة حب على الإطلاق، بل هي اندفاعة من رحـاب للواذ بظل رجل، واندفاعة من محمد للواذ برغبـة شـهوية تقريبا في الموت، ولكن بعد أن يترك " خالد " ( طفله وطفل رحاب ) للراوي، السارد الذي هو صورة منه هو نفسه على نحو من الأنحاء، صورة يريده أن يحفظها في قلبـه حتـى الموت، فهذا محمد يصفع رحاب بقوة، ثم يرجوها بنفس القوة

ألا تذهب، بل يطلب منها فجأة وبالقوة نفسـها أن تتزوجـه ( ص ٢١٥ ) يقول:

" لقد قمت بواجبي تجاه إنسان يتعذب ويطلب المسـاعدة " ( ص ٢٢٠ ).

لا يوجد " حب " صاف، حق، يؤثر الآخر على ذاته بـل ما يسميه النص " الغرور " ( أي صاف الأنانية الذاتي ) الذي يتردد بل يتواتر في الرواية، هو سمة أساسية، صفة " للقلب ولقوة الروح " عند ناجي وللنضال من أجل الجماهير ومـن أجل العدل عند أشرف، أو للسعي في سبيل الحقيقة والخيـر والجمال عند كمال، وللحب – دائما – عنـد محمـد وعنـد المسرنمين جميعا.

على أن كل هذه التجليات للحب بين الرجل والمرأة تقابلها تجليات أخرى، لا بد أن نعترف للكاتب بجرأته وصدقه لفنه إذ يتناولها على هذه الصورة الجلية المفصـح عنهـا بقـوة وجسارة معا.

" ... أنا طبعا لا أقدر على الجزم بشيء، لكني صـرت أعرف كيف يمكن لاثنين من نفس الجنس أن يتحابا ... إياك وأن تظن بي الظنون. ليست الصلة الجسدية هي ما أقصـد

بالضبط، ليس انصهار الأجساد إلا علامة واحدة من علامات الحب، علامة يمكن الاستغناء عنها، بترها، أو تحويلها ... " ( ص ٩٥ ).

ومن ثم فإن المشهد الاستهلالي للرواية يمكن أن يرى في هذا الضوء الناصع، وهو مشهد شبقي بين كمـال ومحمـد ( الشاعر الذي يسمى نفسه كلبا من كلاب الشوارع ) تمتزج فيه شهوة جسدية بشهوة الموت أو القتل، أو الانتحار باعتباره الحرية الوحيدة.

" جمدت نظرة محمد على جسم صديقه الفارع بعضـلاته النافرة وكرشه الصغير، نزولاً إلى موضع الألم والاشـتهاء، إلى بيت السر الصليبي المشرع في فراغ وجوده الملتبس ... " ( ص ١١ ).

وبطبيعة الحال فإن كل شيء تقريبا يبـدو ملتبسـا، مـن الوجود إلى الحب، من الثورة إلى الفن، ومن قيود الفيزيقيـة البحت إلى حرية لا وجود لها إلا بنقض ذاتهـا، بالفنـاء أو الانقضاء حيث لا حرية لأنه ثم لا شيء ... وبعد أن كانـت السكين مشرعة في يد محمد، فإنه يشب على أصابعه ليطبع قبلة عميقة صامتة فوق جبين كمال ( ص ١٥ ).

" لاحقًا سيجلس محمد ليخط بمرارة أو ازدراء أو ... "

" يدعوني إلى ا وأنا أسمع قهقهة الشيطان في صدره؟ أي إله هذا الذي يخترعه لي؟ في الفراش وهو يسفح كأس عشقه وإيمانه على عريي، يسهر الليل يناجي الموت واللذة، تخض أصابعه الملتهبة بالرغبة جلدي، تتوتر ذكورته، يأخذ في الهتاف والتسبيح، يسدل حجاب التقتيل والبعث بيننا، وفي ومضة خاطفة أدركه بداخلي، لم أعرف لرحمته مثيلاً، حتى مع أمي ... " ( ص ٤٤ ).

الراوي يصف زيارته لمحمد ( كأنني بمحمد صورة أخرى مقابلة للراوي نفسه )

" يقيم لنفسه نصبا يتمنى لو يخلده بقوة الرفض وبشجاعة التعالي والاشمئزاز، كان إله المرايا العاشق لصورته الممسوحة المتكدرة " ( ص ٧٦ ).

فهو نرسيس المعاصر وقد خلص من صفاء انعكاس جماله في الماء الساكن، بل هنا " صورة متكدرة " نعم، أما أنها ممسوحة فلا أظن ...! يقول الراوي:

" أحسست به ورائي، يداه تلتفان حول خصري وتتشابكان على صدري، رأسه تستريح ( كذا ) فوق كتفي اليمنى،

فغمت أنفي رائحة عرقه الدبق فشعرت بالقهر ... مسـتنكرا إطلاق العنان للخال الجوهري ... كان يلهث في أذنـي ... ستحفظني بقلبك حتى أموت " ( ص ٨١ ).

بل إن ال٠علاقة بين مريم ورحاب علاقة فيها مسحة من المثلية أيضا، علاقة معقدة فيها شيء من الغيرة من ( جانب رحاب ) ومن الاستحواذ ( من جانب مريم ) ومـن العشـق المهدد أيضا ( ص ١٠٧ ).

" ابتسمت مريم بترفع وهي تشيح برأسها إلـى الناحيـة الأخرى وترسل نظرتها الخرساء الرمادية منتصبة في وسط الفراغ الممتد بين ناجي ورحاب، كتهديد أخير تفصح عنـه اليوم ".

أما محمد فقد كان " يتمنى في قلبه أن يكون هو أمه، كان يرتدي جلبابها القديم في صغره " ( ص ٩٥ )، ويقول لها: " سأتزوجك ونعيش معـا " ( ص ٢١٨ ) وتتـواتر المشـاهد الشبقية بين كمال ومحمد، كأنما كمال يقوم بدور الأب لـلأم التي تستكن في دخيلة محمد: " لا نعمة تساوي ضـم جسـد يناديك " ( ص ٢٢٨ ) في سياق مشهد من هذا النوع يقترن

دائما بالرغبة في القتل: قتل الأب أو قتل الذات سـواء ( ص ٢٣٠ ).

ومن هنا نأتي إلى ظل الموت الرازح فوق هـذا العمـل كله، ومنذ اللحظات الأولى في الكتاب تتـردد جملـة الأب تيموثاوس التي ستأتي في اللحظات الأخيرة من الكتاب ( ص ١٦ وص ٢٦٦ ): " فلتدع الموتى يرقدون في سلام. إيـاك ونبش القبور يا ولدي " وليست "المسرنمون " في وجه مـن وجوهها إلا نبش قبور الموتى من الأصـدقاء الـراحلين، أو الموتى الأحياء على السواء.

" لماذا نخجل من كراهية ( الإنسان ) ورفضه للمـوت؟ " ( ص ٤٣ ).

" وقناع الموت الهادئ فوق وجهـه " ( ص ٧٥ ) قنـاع الموت دائما فوق وجه محمد، بل هو فـوق وجـه العمـل الروائي كله.

" ... العشق والموت يمضيان بعذاباتهما ومسراتنا جنبـا إلى جنب " ( ص ٩٥ ).

" جلسنا صامتين مستسلمين لظل الموت الداكن المتمـدد فوقنا " ( ص ٢١٤ ).

محمد يقول لرحاب: " أحلم دائما أني أسقط من فوق جبل عالٍ وأرى نفسي مندفعا إلى الموت بأقصى سرعة ... " ( ص ٢٤٤ ).

الموت والقتل والانتحار ثلاثية وثيقة الصلة بالعشق أو الحب أو شهوة الحياة.

وفي تحليل دقيق لموقف ناجي من رحاب حبيبته، وهو الراهب الكامن والفنان السافر يقول:

" عرفت أني لا طاقة لي في مواجهة هذه القوة. لا سلاح لدي أقاوم به رغبتي الطائشة التي اندلعت بقلبي نحوها، أما هي فما شعرت بوجودي حتى، كنت أقف في آخر طابور المعجبين بها والمتوددين إليها، ولأني أقلهم حيلة فقد تدهورت حياتي وأنا أراها تمنح الآخرين ببساطة ما لا أجرؤ على الحلم به لنفسي، وصممت على قتلها ".

وعندما يسأله السارد:

" قتلها؟ "

يقول ناجي: " بفرشاتي وألواني ... أحاول اغتيال صورتها ... " ( ص ص ١٢ و٩٣ ).

القتل إذن بالفن كما هو مقترن بالعشق.

أما الهم الاجتماعي، وتأريخ الحركة الطلابية الثورية في الثمانينيات، فهو ما يسري داخل النص مسرى دماء خفية أو مسفوحة، لكنها دائما متخثرة بالعطف والفساد والهدر. وعلى طول عمل وحياة كل من كمال وأشرف يتبدى ذلك بقوة ومن زاوية خاصة هي زاوية السقوط والإخفاق دائما.

" كانت الساحات ترتج بالجماهير المحتشدة مـن العمـال والطلبة تثير ضجة عنيفة مكتومة كزلزال بعيد تحت الأرض وكان النظام يتهالك عاجزا عن حماية نفسه من زحف اللحظة الثورية ... وكان الرفاق يهبون حياتهم وموتهم لمجد الشعار دون سؤال.

بعد ليلة وضحاها ... بات العالم ينكشف متراخيا ومنحلاً ... هل تفسد الخيانة الفشل؟ وما الذي يقهر الناس على خيانة أنفسهم وأحلامهم؟ الخوف، الطمع، اليأس، أو دعاوى العقل؟ لعله ذلك كله، لعله الضجر " ( ص ص ١٤٩ و١٥٠ ).

أما كمال، الفيلسوف والمعلم، فيكاد يشبه شخصـية مـن روايات ديستيوفسكي، أولاً في داخله شيخ بجبة وعمة ( ص ١٢ )، وألف كمال يقتتلون، وفي النهاية كل شيء عنده يعدل كل شيء.

كان يقول أثناء دروسه لجماعة المسرنمين " إن المعرفة الحقة التي يجد وراءها الفيلسوف هي لذة الإحاطة بالمتناقضات والعلو بالتعارضات، ضد نفسه لأنه معها، وحكمته فوق الحياة والموت والخير والشر وأبعد منها " ( ص ٣٥ ).

ومن ثم فلا غرابة أنه، على رغم دوره الكبير في حشد عمال الغزل والنسيج للمظاهرات والاحتجاجات، وعلى رغم اعتقاله أو سجنه: " تستغرب قلبك الذي ألف بغرابة بين التعارضات التي بدت لفكرك مستحيلة " ( ص ٤٩ ).

وبغض النظر عن أن هذه التعارضات أو التضادات هي عصب الرؤية الفكرية في " المسرنمون " فإن كمال " المتعالي في سماوات وحدته وكفره ... دون إيمان بقدرة الحكمة على تحريرنا ... وقد خلع عنه قميص المثقف الثوري ورمى بكتبه الكبيرة خلفه ... يزهد في اللعبة، ويفكر في كل شيءٍ مساوٍ تماما لكل شيء آخر " ( ص ٨٢ )، الذي نراه بعد ذلك جالسا إلى فتيات ثلاث يتكلم ويضحك ويعب من علب البيرة المستوردة ( ص ١٠٤ ) " بعينيه النهمتين إلى القوت الأرضي " ( ص ١٠٥ ) ثم نحن نعرف بعد ذلك

علاقته الغريبة بتلميذه أو صديقه الصغير محمد الشاعر الذي يصف نفسه بأنه من كلاب الشوارع بل يتقمص هيئة وسلوك كلب من كلاب الشوارع، في حفل عام، ليثير فضيحة يسميها شعرا حقيقيا.

هذا الثوري القيادي ينتهي بأن يصبح عدميا إذ يرد علـى تلميذه السابق والأستاذ الجامعي بعد ذلك جلال الدين الـذي يقول بتسليم هادئ: أنا عدمي وابن كلب، فيرد عليه كمـال، يميز صوته في أحراش روحه الجهمة، يبتسـم متعاطفًـا أو ساخرا ( ولكنه مسلّم هو أيضا ) لست وحدك ( ص ١٥٧ ).

ليس كمال وحده هو وجلال أيضا في التسليم بالعدمية، بل إن أصلب الشخصيات وأقواها إيمانًا بقضية الشعب وأحقيـة الثورة، أشرف، ينتهي كذلك بأن يلقي بنفسـه مـن الـدور الخامس ( ص ٣٥ ) هل يذكرنا ذلك بالانتحار الفاجع لرمـز من رموز الحركة الثورية نفسها، أعني أروى صالح؟، ولكن أشرف كانت فيه بذرة مضادة للعمل الثوري السياسي البحت، كان يقول: ما أتوق إليه هو الوجود ( ص ١٨٢ ) فهل تحقق له الوجود بالقضاء على الوجود نفسه؟

هذا الثوري القيادي الذي وصفه ناجي بأنه " حار " وبأنه " المؤمن الوحيد، تدفعه قوة أكبر منه باتجاه فهم أعمق وأنبل للحياة، لا يريد ولا يستطيع إلا أن يحيا إيمانـه أو يمـوت " ( ص ١١١ ) هذا الذي كان يحفزه طموحه القاسي لإعـادة ترتيب العالم، هذا الماركسي المادي البراجماتي كـان فـي حقيقة الأمر مركبا ومعقدا، وفي داخله بذرة عطبه.

ومع ذلك، فإن العطب والفساد في شخوص الرواية، وفي تجليات الواقع معا، لا يستتبع هنا الألـم الفيزيقـي البحـت، عذابات الروح نعم، إلى حد كبير، أما الأوجـاع الجسـمانية والمرض، مثلاً، فلا وجود لها في الرواية، ليس هناك مـن يمرض أو يتألم ألما صرفًا بحتًـا، مـع أن عطـب الأرواح وعطب الواقع قد يتطلبان وقوع الألم.

فالفساد هنا ينتهي إما بالحسية الشهوية الصريحة الكاملة، أو بالخضوع لغواية الكسب المادية والحياة المريحـة، وإمـا بالانتحار.

هل في هذا المزيج المختلط المركب ما يوحي بما يتبـدى في العمل باستمرار من اختلاط الهوية وتعقدها أو البحث عن أصولها وجذورها؟

تلك تيمة محورية في " المسرنمون " ولعل لها صلة بمـا قد أسميه "السرنمة " نفسها، أي الغيبوبـة ربمـا، أو السـير نياما، كما سوف يأتي لذلك ذكر فيما يلي:

" تذكر محمد ابتسامة صديقه الغريبة وهو يعتـرف لـه يوما:

- من تظنني؟ أنا لست أنا، هناك شخص آخر يسكنني، لا شخص واحد بل مئات الأشخاص، يتنازعون هذا القلب؟ ... أحرضهم على أن يقتتلوا ويقتتلوا بلا توقف " ( ص ١٢ ).

وفي موضع آخر يقول السارد لناجي في صـياغة تكـاد تقترب من صياغة الصوفيين: " لست المجوسي ... ولا أنت الذي غسل يديه من دم المحكوم بالصليب ... بل أنت أنـت وحسب، فهل تعرفك؟ أم أنك ضيعتك منك بلا أمل في لقياك " ( ص ٣١ ).

ويقول محمد: " ألا يحدث لك أبدا أن تشعر أنـك لسـت أنت؟ أن تستغرب ذاتك؟ ... وكأن روحا ثانية بداخلك ... " ( ص ٦٦ ).

ويقول الراوي السارد: " حياتنا ليست إلا حلما داخل حلم في قلب حلم ... حلم يمتد كالظل على أرض قاحلـة جـدباء

... " ( ص ٦٧ ) فتلك هي السرنمة إذن، انشطار الهويـة، سقوطها في وهم الحلم المركب الذي لا نهاية لحلميته، كأنـه النظر في مرايا متقابلة لا نهاية للصور المتواترة فيها.

بل إن امتزاج الهوية عند محمد يصل إلـى أن يتـراوح عنده من التقمص بكلب ينبح ويسير على أربع، فـي سـياق قصيدة معاشه حتى النخاع، إلى التقمص برامبو نفسه لا أقل، فهو هو رامبو، إذ يقول للراوي: " أنت معه الآن بلحمه ودمه " ( ص ٣٠ ) وما نلبث إلا قليلاً إذ نراه يهتف: " هل أرمـي نفسي من الشباك أمامك لتصدق أني هو " ( ص ٧١ ) كـأن الهوية – المستعارة أو الكامنة الأصيلة سواء – لا تثبت ولا يصدق برهانها إلا بالقضاء عليها، بالانتحار.

" هل تفهم يا ناجي تعقيدنا والتباسنا؟ هـل تتسـامح مـع شيطان الانقسام بروحي؟ " ( ص ٧٤ ).

" فكرت في سخافة قلب الإنسان " ( الإنسـان المطلـق ) الذي يضم ناجي ( وكأنه راهب في رواية روسية ) ومحمـد ( الذي هو أيضا شخصية ديستيوفسكانية ) معـا " رأيتهمـا ملتصقين فيه معا برضا. مسخ جميـل، جميـل مرعـب لا ضرورة هناك للمفاضلة بينهما " ( ص ٩٨ ).

محمد يسأل كمال بتسليم يائس:

" هل تخبرني أخيرا عمن تكون؟ "

فيجيب كمال:

" أنا الخزاف الأصلي، صانع التماثيـل الناقصـة " ( ص ص ٢٢٧ و٢٢٨ ).

أما الخزاف الأصلي فهو في مصر القديمة خنوم نفسـه، الخالق الأول، أما " التماثيل الناقصة " فهي من صنع خزاف عصري اسمه حسني حسن.

أما السارد نفسه فيكتب لنا: " أول أمس كنت هنا أيضـا، بالأمس ما كان سواي أما اليوم فلم أكن أبدا " ( ص ١٤٩ ).

بل إن البحث عن الهوية أو جذورها – أي البحـث عـن الأدب، هو حيلة سردية أساسية في الرواية " تظنه لم يوجـد أصلاً " ( ص ٧٩ )، إذ يسعى محمد إلى إثبات نسبه إلى أبيه الذي هجره وسافر إلى الخليج منذ الطفولة ويستعين على ذلك بنفوذ مريم، و" بانتظار طلوع فجـر الأب الكـاذب " الـذي سوف يشرق فيما بعد، يتعذب محمد باختلاط هويته وبخلـل جوهري فيها، وعندما يثبت نسبه إلى الأب، ينكر نفسه أيضا ويدحضها نهائيا بالانتحار.

وأظن أن إنكار الأب البيولوجي والسعي اليائس إلى إثبات نسبه به، هو أيضا إنكار للأب الإلهي، وسعي يـائس إلـى الإيمان به، وفي هذا السياق، فإن أب السارد أيضا قد هجره وسافر إلى الخليج أيضا، وقد "كان رب النظام الصارم ".

ومن ثم فإن محمد والسارد كلاهما شاعر، كلاهما أبوه قد هجره، حتى لتوشك الهوية المشتركة – خفية أحيانًـا كثيـرة وتطل برأسها أحيانًا – أن تتلبسهما معا.

فإذا كان الخزاف الأصلي لا يصنع إلا تماثيل ناقصة، فإن هذه "الصنعة " التي هي الفن هي – تقريبا – كل ما يبقى له.

في حوار بين السارد وناجي يقول السارد: لسنا ملائكـة ولا شياطين ويوافقه الفنان الراهب الشقي في دخيلته، ويقول الراوي: " كل واحد يعرض بضاعته في السوق، مـن يلـوم من؟ ويجيب الفنان – وما زال يمسك بفرشاته: " إلا الروح، الموت أكرم " يلتقي الراهب والفنان هنا في أن الروح ليست للبيع.

والشعر عند الراوي السارد هو " اعتراف وابتهاج متكبر بالعار ورغبة في بلوغ خلاص الانحطـاط النفسـي " ( ص ١١٨ ) فهذا تعريف سيريالي تام للفن.

هذا الراوي ( هو علـى نحـو مـن الأنحـاء الخـزاف العصري، صاحب " المسرنمون " ) يرى أن " الميتافيزيقـا تدب بقدميها على تراب الطريق متعاليـة علـى الطيـران " ( انظر كيف يكون التعالي علـى الطيـران هـو التصـاق بالأرض ) " قلت لنفسي هي الديانة، أسطورة الرب الحـافي على درب عذاب الإنسان لخلاص الإنسان، ثم استدرك، بـل الفن ولا شيء سواه " ( ص ٤٣ ).

لا الديانة ولا الأسطورة ولا العمل الثوري، بل الفـن، لا شيء سواه، وقد أشرت من قبل إلى أن الفن جاء قبل الحـب ( عند الراوي – السارد – المؤلف؟ )، وجاء بعـد رفـض الدين والأسرة: " وما تبقى لنا غير الكلام، والحـب " ( ص ٥١ ) " والكلام " في عرف هذا النص مرادف للفن، وتتردد في طول النص وعرضه مسألة جـدوى الكـلام، وإدانتـه، والتسليم بأولويته، بل بانفراديته.

لعل الإيمان بالفن هو الإيمان الوحيد المسلّم به، على رغم أنه أيضا موضع تساؤل مستمر، لكنه ليس موضع رفض أو دحض قط.

فإذا كان المسرنمون الأربعة: نـاجي وأشـرف وجـلال والراوي السارد الذي بلا اسم في النص، قد بدءوا بإيمان ما، في العمل الثوري، قد تشعبت بهم السبل، ناجي بإيمانه الشقي بالمسيحية، أشرف بإيمانه الشقي أيضـا بـالثورة، وجـلال بإيمانه العملي البراجماتي بالمصلحة الذاتية، فإن الراوي هو الذي لم يبق له إلا الفن.

ناجي الذي يسميه الراوي بأنه هو وحده الحار، ويقول له: " دع إيمانك غير المختبر بالمحبة وبالفن وبالدين، ولا تنـاد ربما لم يولد نجمه في سماء العماء والرعب بعد " ( ص ٣١ ) وناجي هذا يمسك بهذا الإيمان مسكته بالجمر المتلظـي، ولا يدعه قط، مهما امتحنته المحبة والفن، فهو الذي يتحمل " ألم الشهادة اليسوعية " ( ص ٧٣ ) فإلام انتهى هـذا الإيمـان؟ بالعزلة والانقطاع عن العالم في الدير.

أما أشرف فهو يصف نفسه بأنه مؤمن خيرا من نـاجي، مؤمن بالنبي المقاتل الذي يقود الجماهير وينظمها للدفاع عن حقها في الحياة، لينتصر أو ليموت بشرف وهـو يحتضـن بندقيته. هذا هو النبي حقًا ( ص ٤٧ ) أشرف الذي قال عنه

ناجي: " إنه المؤمن الوحيد " ( ص ١١١ ) إلام انتهى هـذا الإيمان؟ بالانتحار بإلقاء نفسه من الدور الخامس.

أما جلال فيعترف باقتناع أنه عدمي ابن كلب.

وكان قد سأل نفسه بإزاء مآذن المقام الأحمـدي رشـيقة متعالية وماضية تشق بطن السماء ولا تقدر على إلهام أحـد اليقين: كيف احتملناهـا كـل هـذا العمـر؟ ( ص ١٥٢ – ١٥٣ ).

الراوي السارد وحده هو الذي يحتفظ أيضـا بإيمانـه – جمرا مشتعلاً– بالفن.

أما محمد فقد استحال إيمانه الفخور بمسئوليته ( لا أجـد عنده مسئولية إلا مسئولية الشعر ) استحال إذن إلى غريـزة قاسية مدوخة لا فكاك منها، السـيطرة، الإنكـار المطلـق، ورفض الخلاص، سيد بين العبيد، وعبد لألوهية متبجحة لن تخجل من إعلان كفرها وإلحادها ( ص ٤٩ ).

أما كمال فقد " كفـر بالعمـل والإيمـان لينجـو " ( ص ١٥٤ ).

هل الحقيقة الوحيدة هي في الفن؟

السؤال، السؤال على إطلاقه، يراود الـنص، لا يفلتـه، سؤال الوجود، سؤال الحرية، سؤال المصير.

كمال، في أيام تدريسه الفلسفة، يعلم تلاميذه:

" قبل أن يعرف الإنسان الخير من الشر يتعين عليـه أن يتعلم درس السؤال " ( ص ٣٣ ) فهو سقراطي عريق لعـل مصير السوفسطائيين جميعا قد حاق به في النهاية.

سؤال آخر من السارد: " هل يصير الاثنـان واحـدا؟ " ( ص ٥٩ )

لعل هذا هو سؤال الحب الأساسي، ولكن الحـب – كـل ضروب الحب، تقريبا – في هذا الـنص – يلـوذ بـالأثرة والغرور وصلف الغرور.

سؤال الما وراء يراود السارد: " هل كان ثمـة أرض أو سماء، صحراء أو شمس؟ أم إنها الروح تضم الكـل فيهـا وتمتحن إيماننا بالكثرة الكاذبة؟ " ( ص ٨٣ ).

وهو بالطبع سؤال أساسي في " ديانات " أو على الأصح " عقائد " و" مناحي التأمل " في الشرق الأقصى، وفي تناسلها عند الصوفيين.

ثم إجابة قاطعة تكاد تكون وحيدة في النص:" أن الحرية الوحيدة هي الانتحار وأن قتل النفس حرية" ( ص ١٤ ).

وهي كما هو واضح من مقولات ألبير كامي الأثيرة، ولكن مصداقية هذه المقولة تهتز بل تتقوض في حالات الانتحار الثلاثة الواضحة في النص.

ففي الحالات الثلاثة ليس الانتحار ممارسة للحرية بقدر ما هو عقاب ذاتي على الخيانة والسقوط.

أشرف يلقي بنفسه من الطابق الخامس ( ص ٥٣ ) عقب خيانته لقضية الجماهير.

بكري المقاتل الصعيدي الشامخ ينتحر ليعاقب نفسه على خيانته لأخيه بممارسة علاقة عشق مع زوجة هذا الأخ ( ص ٢١٣ ).

ومحمد يلقي بنفسه – مع رحاب – في السيارة الهوندا الجديدة من على الجرف، عقابا لنفسه ولها على خيانتهما كليهما للجوهري في دخيلة كل منهما: الشعر والغريزة الجامحة عند محمد، والحب موضع الإنكار والدحض عند رحاب، لناجي.

فإذا جاء ناجي فقد جاءت معه المسـألة القبطيـة التـي يعالجها النص بوضوح وجراءة، لا من ناحية الإيمان المعذب فحسب، بل من الناحية الاجتماعية في واقعنا الراهن أيضا.

وائل – وهو شخصية جانبية وممثلة للشائع السـائد فـي مجتمعنا – منذ البدايات يشتم ناجي بأنه " ابن الكلب القسيس " ( ص ٢٥ ) وناجي رغم إحساسه بالسكين المنغرسة فـي قلبه، كان حريصا على الثبات وعدم الانفعال.

ومن المقرر المفهوم أن أشرف الماركسي الثوري يـدين رطانة ناجي المسيحية، وينفر من " ميوعة الإيمان المسيحي " ويرى أن نبيا "بلا تاريخ أو جسد لم يعد له ضرورة بل ما كانت له ضرورة أبدا " ( ص ٤٧ ).

أما العلاقة بين الأقباط والمسلمين، في وضعنا المؤسـي الراهن، فإن ناجي يفصح عنها بقوة:

" وأنا صغير، كنت أستشعر رهبة عند دخول بيوت الأغراب. كان بيتنا ملفوفًا بالصمت، أما بيتكم فقـد كانـت أصواتكم تملؤه بلا محاذير ليل نهار. وبدون وعـي بـدأت أقارن بيننا وبينكم وانتهيت إلى أننا لسنا مثلكم، ولا مثل بقية الجيران. كتمت مشاعري وأفكاري وصدمتي عنكم محـاولاً

هزيمة رهبتي وخوفي مـنكم، أقصـد مـن كـل الجيـران المسلمين. ذهبت لألعب الكرة في الشارع معكم، وأسهر على الناصية إلى منتصف الليل غير عابئ بتنبيهات أبي ومخاوف أمي، لكن كنت كلما أقترب من عالمكم أجـدكم تسـتغربون وجودي كما أستغرب وجودكم بالضبط. صحيح أن أحدا لـم يطردني أو يمنعني من المجيء، غير أن معاملتكم كانت تتسم بالحذر مما يزيد من إحساسي بالغربة بينكم. ونادرا ما كـان يتحمس أحد لضمي إلى فريق الكرة الشـراب، كنـت آخـر لاعب يتم اختياره للفريق، وكنت غالبا حارس المرمى الذي لا يلمس الكرة، وبرغم كل شيء، كنت أقبل ذلك، وأفرح به أحيانًا، على الأقل كان أفضل من الحبس وراء جدران البيت الساكت كل الوقت ". ( ص ص ١٦٣ – ١٦٤ ).

وأشرف يرد عليه:

" أنا رجل واقعي ومادي ولا أستريح لكل تلك التهويمات الميتافزيقية، إذ كنت تعاني من عداء الناس لهويتك وثقافتـك كقبطي، فلماذا لا تواجه العداوة على أرض الواقـع؟ " ( ص ١٦٥ ).

ويستمر الحوار فيقول ناجي:

" تعرف؟ كأنك تعيد علي كلام كمال وتحليله لفشل علاقتي مع رحاب، يقول إنني لن أستطيع نسيان قبطيتي يوما، وإنني أسعى لتعذيب كل الأقباط في شخصي، والانتقام مـن كـل المسلمين في شخصها، وإن مشاعري نحوها ليست أكثر من أيديولوجيا وتبرير سيكولوجي أموه بها على عقلـي حقيقـة دوافعي، وكلام كثير غيره، كما تفهم طبعا، وفـي الأخيـر نصحني بنسيانها تماما ".

وعندئذ يقول الراوي:

" لكني أنصحك بالعكس على طول الخط، فلتـذهب إلـى فتاتك وتقول لها إنك لست قبطيا، بل عاشقًا، وإنهـا ليسـت مسلمة وإنما عاشقة، وأي شيء عدا ذلك لا أهمية لـه فـي قصتكما " ( ص ١٦٥ ).

وفي نهاية هذا السياق الذي لا ينتهي فيما يبدو والذي لـم نكن نعرفه في حقبة أكثر إشراقًا في صبانا وحتـى يفاعتنـا وشبابنا حتى الستينيات وما قبل السبعينيات، نجد أن كمـال، الفيلسوف السقراطي، يلقي بتعميم شائع عن ناجي: أنه " ككل أبناء ملّته شكاك ومرتاب " ( ص ١٧٢ ).

أما الراوي ( المؤلف ) فيقول: " أنا لا أحب ولا أكره على أساس الديانة، هناك معايير أخرى ... تحدد علاقتي بالآخرين " ( ص ١٧٢ ).

في نهاية هذا التطواف حول تيمات النص لا مفر من تناول تيمة "المسرنمين " نفسها. فما هي تلك السرنمة التي تهيمن على هذا النص؟

الراوي يحكي: " أخذت نفسا عميقًا مواصلاً نومي السائر حتى سبورتنج " ( ص ١٢٤ ).

والحال أنه يظل يواصل نومه السائر على طول نصه وعرضه. هل نجد تفسيرا للسرنمة في أن " كل شيء كان، سيضيع يوما، وما ضاع يكون من جديد، مرة ومرة وألف مرة، فما جدوى إرهاق عقولنا بالبحث عن تفسير ما لا يمكن تفسيره، ما لا ضرورة لتفسيره؟ ألا يكفيك أن تقول إنه تفسير نفسه؟ برهانه وغايته معا " ( ص ١٧٧ ) أو في تفسير مشابه: " ولعبت بروحيهما فكرة أن الحب كالميلاد والموت، كالشرف والثورة، وكالحياة كلها، أمر زائل بعد كل شيء، زائل غير مفهوم " ( ص ١٧٩ ) أو " كل شيء مكتفٍ بذاته ولا حاجة له بي " ( ص ١٨١ ) ومن ناحية أخرى فإن

عظمة العالم " تسحقني، تملؤني بالتفاهة " ( ص ٢٠٧ ) أو " أنا وأنت لا شيء. لا وجود لنا بالمرة " ( ص ٢٣٢ ) " ولا زمن ولا وطن ولا أمل هناك، لا ذهاب ولا عودة، كل شيء راسخ مستقر في مداره، ثابت وتائه في الموسيقى الخرساء " ( ص ٢٣٢ ) ويقول الراوي في أواخر نصه " مرت الأيـام والسنون في تلك الغيبوبة الطويلة " ( ص ٢٥٥ ).

ومن ثم فإنه إما أن يرمي نفسـه مـن الـدور الخـامس ليستريح وإما أن يكتب رواية ليجلد روحه بلا رحمة متوهما إمكانية الخلاص بإماتة الأمل وتعليب الرجـاء ( ص ٢٥٥ ) فهل هذا هو الذي فعله المسرنم الأولى، بالفعل؟

كيف فعل الراوي ذلك؟ كيف صاغ رؤيته الروائية؟

هنا نأتي إلى تلك التقنيات الخمسة التي لعلني رصدتها في "المسرنمون ".

أما تراوح الراوي على فصول الرواية الاثنتين والثلاثين فقد جاء على النحو التالي:

الفصل الأول هو المشهد الاستهلالي على لسان الـراوي العلوي الذي يعرف ويرى كل شيء، أما الفصل الأخير فهو نجوى الراوي السارد المسرنم الذي لا يعطينا اسمه قط.

وما بين هذه الفصلين:

١٤ فصلاً من ٢ إلى ١٥ على لسان الراوي السارد.

٥ فصول من ١٦ إلى ٢٠ على لسان الراوي العلوي.

٦ فصول من ٢١ إلى ٢٦ على لسان الراوي السارد مرة أخرى.

ثم ٥ فصول من ٢٧ أو ٣١ على لسان الراوي العلـوي، ومنها فصلان يأتيان على شكل رسالة ومذكرات.

فما دلالة هذا التفصيل الإحصائي؟

أول دلالة هي بالطبع سيادة الراوي السارد وتملكه ناصية الحكي والرأي معا، فله ٢١ فصلاً من فصول الرواية، أمـا العلوي الرائي من فوق ومن علٍ وإن كان غير محايد علـى الإطلاق فله نصف ذلك تقريبا أي ١١ فصلاً.

ثم إن ذلك يكفل نوعا من التموج السـردي – إن صـح التعبير – فلا يسقط المتلقي في رتابة الانصـياع المسـتمر لنجوى السارد الحميمة طول الوقت.

إلا أن الراوي العلوي أحيانًا يخـتلط بـالراوي السـارد، فتدخل في نجوى السارد رؤى وأحداث ومشاهد لم يكن مـن الممكن أن يعرفها السارد، تأتي من النظر الخارجي العلـوي

العارف بكل شيء، بل يخوض الراوي العلوي أحياناً في دخيلة الشخوص – مما لا يمكن أن يتاح للراوي السارد الذي يحكي فقط عما يعرفه مباشرة – بل إنه يعريها – بلهجة القطع والعلم النهائي. والأمثلة متعددة على ذلك منها، مثلاً في حديثه – هو الذي يحكي لنا بحميمية عن ناجي:

" طوال عامين كان يناضل في روحه ضد هذه الرغبة، كابحا شوقه العنيد للذهاب عند مريم ليراها، هي التي غدت بعيدة ونائية بإرادة ضعفه وانتصاره على نفسه. كان يفكر فيها فيحس بقلبه متعبا جدا، حزينًا ومذنبا على لا شيء يدرك أنه المتسبب فيه. ومن أحاسيس الندم والذنب، ظل يستقي راحة شريرة، وغدا في حبها شهيدا " ( ص ص ١٦٩ – ١٧٠ ).

فكيف عرف السارد، هكذا دون إحالة إلى ناجي صاحب الشأن، أنه طيلة عامين كان يناضل في روحه. إلى آخره.

التقنية الثانية في تقديري هي حيلة ما أسميه النتوءات السردية.

أعني بذلك ما يخرج – فجأة – عن سنن السرد إلى شطحات شبقية أو استيهامات حلمية أو كابوسية، أو ما يورده

السارد قائلاً: لاحقًا سوف يكتب محمد ( ص ٤٤ وص ٤٨ ) مثلاً، ليخترق بذلك التسلسل الزمني أولاً، ثم ليقطع التسلسـل السردي ثانيا، خدمة لقصد روائي قد يكون فيه – أو لا يكون – حظ من التوفيق. ولعل هذه الحيلة هي في الأساس نـوع من التضاد الموسيقي ( الكاونتر بوينت ) الذي يؤكد النغمـة الأولى عن طريق تأكيد ضدها.

يحدث ذلك أيضا عندما يورد الراوي نصا شعريا لنفسـه أو لغيره ( ص ٥٦ و٥٧ ).

أو عندما يجمح به النص فيكتب نصا حـرا فيـه تـداع للخواطر دون ربط نحوي أو لغوي واضح، ولعله لم يأتِ في النص إلا مرة واحدة.

" في كل الليالي يجافيني النوم أبات أنتظرك تأتين أعرف أنك لست امرأتي وأهتف باسمك ضارعا أسرج مصباح حبي من زيتك وترابك تتوهجين في سمائي توهجت نافذة أمـاني المضاءة والشجرة العجوز في ليل صيفي الخانق أعلن فيهـا أمي ما رأيتها ولا رضعت لبنها حرمتنـي الشـبع والفطـام أتضور جوعا في الدروب لا كسرة خبزك أختلسها من ناجي

تشبعني ولا زيت عطفك يشعل قنديلي تواري احتجبي أنام ". ( ص ١١٧ ).

أو كما يأتي في حلم تاريخي عن إسكندرية العريقة يختلط فيها التاريخ بالوهم والتوثيق بالحلم. ( ص ١٢٤ و١٢٥ ).

وتكرر ذلك في حلم طيران محمـد وكمـال معـا فـوق الصحراء، وأتصور أن الطيران هنا شفرة حلمية شبقية، وتلا ذلك حلم طابور النمل الملون الطويل المتجه نحـو المـوت ( ص ٢٢٤ و٢٢٥ ).

وفي استيهام شبقي يتصور أو يحلم الراوي بمشهد شـبقي مع رحاب، وأخيرا استيهام لقاء بين الـراوي ونـاجي فـي الدير، وهو لقاء لم يحدث قط.

تلك الاستيهامات إذن تقابل، بالتضاد، النغمـة الرئيسـية الواقعية الغالبة، فلعل ذلك يخرج بالنص عـن " الكلاسـيكية الجديدة " التي هي إحدى خصائصه الروائية.

ولا يفوت القارئ ما أسميه الإغراق الشاعري النزعة في الكتابة أو ما يسميه الإنجليز الفقرات الأرجوانيـة Purple Passages، وهي كثيرة جدا في النص، ولعل معظمها فـي تقديري يهزم نفسه بنفسه إذ تصل بـه النزعـة الشـاعرية

بمجازاتها واستعاراتها المسرفة على نفسها، إلى حافة الافتقار إلى المصداقية.

والشواهد هنا، كثر أكتفى منها بما يلي:

" كان قادرا على رؤية وجوه أحلامه الهشة بعيونها السود العميقة. ناسجة أوهامها الليلية، وناشرة أشرعتها الداكنة فوق بحر غامق حالك الظلمة " ( ص ١٦٩ ).

" هناك جوارح الأفكار تنهش الفؤاد بـلا رحمـة " ( ص ١٨٧ ) وهناك " الصمت الدافئ الـذي يعـانق الخطـوات " ( ص ١٨١ ) و" هناك آثار خطى أرواحنا وأشـواقنا علـى شاطئ الأبدية " ( ص ٥٩ ) و" هناك ذئب حبيس في صدري يعوي كاشفًا عن وجه إنسان " ( ص ١٤٦ ) أو " طائر أسود حقود يرقص مبتهجا في صدري " ( ص ١٧٤ ) وهكذا.

يغفر للكاتب ذلك، ويعد له امتياز لا يكاد يضـارعه فيـه أحد من كتابنا، هو تلك المقدرة الكبيرة على التحليل الدءوب للمشاعر والخلجـات والوصـف البـارع اللمـاح للبيـوت والأشخاص، وأخيرا تلك الميزة التي ينفرد بهـا فـي تقنيـة التضاد إلى أشرت إليها من قبل أو التقابـل الموسـيقي فـي وضع الشيء مع نقيضـه ( Point and Counter Point )

وهو ما لا يكاد تخلو منه فقرة أو جملة تقريبا، ومـا يشـي بموهبة خاصة في تحليل النفس ومشـاعرها والنـأي عـن التسطيح والقوالب المصمتة وأشباه التحديدات المائعة.

لا شيء عند هذا الكاتب – ولا إحساس أو خلجة – يـأتي مجردا، مصفى، منقى تنقية معملية وبالتالي زائفة. كل شيء يجمع بين الأمر ونقيضه أو تختلط فيه الخلجات والأوصاف بكثرة هي الأقرب إلى كثافة الصـدق والتقصـي الـدءوب للدخائل وظلال الأمور، هي، كما أشرت من قبـل، بـنص الكاتب: " لذة الإحاطة بالتناقضات والعلـو بالتعارضـات " ( ص ٣٥ ) فليس في النص كله، إذن عبارة خالصة مـن " اللبس " ( اللبس بأحسن معانيه ) أو من التحـوط والـتحفظ Qualifications، أو الإضافة والتعديل.

ولنأخذ عفو الخاطر مثلاً: " قالت بمـزيج مـن الأسـى والتوسل والاستعلاء ... " ( ص ١٩٠ ) أو " كان غاضـبا مقهورا ومشمئزا من تواطؤ أحس به يوجد قـدريهما رغمـا عنه وعنها " ( ص ١٩١ ) أو يصف كمال: " بقامته الفارعة وعينيه المبطنتين باللامبالاة والنشوة السرية " ( ص ٢١٦ ) أو " راح يقلب صفحات التاريخ السري لقلبين يندفعان باتجاه

تعميق الوهم بوجودهما وإزالته معـا " ( ص ٢٢٠ ) وفـي تحليل دءوب لموقف من مواقف محمد بإزاء رحاب، قبل أن يعرض عليها الزواج، وكان قد صفعها على وجهها منذ زمن قليل، يقول الراوي:

" انصاعت رحاب الملتفة بشالها الصـوفي الأزرق، بـلا تفكير، أحس بسلطانه عليها، مدركًا بزهو أنها مهيـأة الليلـة للامتثال الكامل. وبرغم زهوه، تذوقت روحه متلذذة الطعـم المر لخيبة الرجاء، ولعلقم التفاهة الذاتية السابح رويـدا فـي عروقه المفتوحة، كان لا يطيق فرض أي شيء على أحـد، ليس لأنه يكره الاستبداد، أو يخشى إيذاء الغير، بل لأنه مـا صار أكيدا يوما من جدارة اختياراته وصـلاحيتها للحيـاة. وكمن يستمتع بالحرية التي تهبه إياها الضآلة، فقـد تقمـص نهائيا دور عبيط البلد الحكيم " ( ص ٢٤١ ).

إن شخصيات هذه الرواية على وعي كامل بمصيرها وبما تمر به في مسارها الشخصـي وفـي المسـار الاجتمـاعي السياسي الذي تعيش فيه، ومن ثم فإن " المسرنمون " ليسـت دلالة مباشرة بل هـي مفارقـة، ولعـل المؤلـف إذ يصـم شخصياتها بأنها " مسرنمة " أي سائرة في نومها، فإنما يعني

أنها قد انفصلت عن الفعل الإيجابي وعن المشاركة النشـطة في " تغيير الواقع " كما كانت تجري العبارة الشائعة. ولكنها لم تغب لحظة واحدة عن الوعي الحاد بموقفها.

هل لذلك علاقة – في تقديري – بحلم احتراق الكتب فـي مكتبة الإسكندرية التاريخية؟ هل هو تخلٍ عن المعرفة؟

لا أظن

فليس ذلك في النهاية إلا حلما، كأن الراوي يقـول علـى لسان شخصياته: " ليتنا قد خلصنا من الوعي، من المعرفـة، ليتنا قد سدرنا في غيبوبة السير نياما، لكن واأسفاه ... لـيس ذلك إلا من قبيل التمنيات المستحيلة، وأضغاث الأحلام، فهـا نحن في نهاية الأمر، على وعي حاد بما يجري في دخيلـة نفوسنا وفي المجتمع على حد سواء ".

ولعلني في نهاية الحديث أشير إلى جدل نصي واضح بين مظاهر الطبيعة – من نحو صياح البحر أو سطوع النجـوم في سماء ليلية – وبـين انفعـالات الشخصـيات وحالاتهـا النفسية، فليس ثم خضوع لأحد طرفي هذا الجـدل للطـرف الآخر، ليس ثم تساوق آلي بينهما، بل هنـاك تبـادل للفعـل والانفعال.

" المسرنمون " رواية حسني حسن الثانيـة، تصـل إلـى درجة من النضج والقوة لعل روايته الأولى " اسم آخر للظل " قد قاربتها أو شارفتها دون أن تتعمقها على هذا النحو الذي يسعدنا ويثيرنا في "المسرنمون ".

هذه رواية لا غيبوبة فيها ولا سير كالمنومين، بـل هـي رواية الوعي الدقيق الدءوب الصاحي وجمال التحليل الدقيق للنفس ولمضض الروح وأيضا لتبـاريح الواقـع ونشـوات الرغبات والأشواق.

## " مسالك الأحبة " (*)

## خيري عبد الجواد

في هذه الراوية يطرق خيري عبد الجواد مسالك حداثيـة طالما سبرها وأوغل فيها من قبل فـي أعمالـه القصصـية والروائية المتميزة.

هي مسالك وعرة المعارج تمضـي عبـر الآلام ولجـج النشدان ونشوات التوق – وتحقق الأنا – إلى أبنيـة سـردية ودلالية تلوح سامقة لكنها تخايل دائما بأسئلة لا جـواب لهـا حول قضية أساسية يعتلج فيها الحـب والمـوت ومواجهـة المصير.

هذه القضية هي بؤرة شغله الشاغل، يتقصـى جوانبهـا ويرود مناحيها وتغويه متاهاتها، في عمله الروائي كله، وفي " مسالك الأحبة " على وجه أخص، حيث يقيم لها بناء رمزيا شاهقًا يسميه " قبة أبي الهواء " ولعلها إلى قبة الوجود والفناء أقرب.

---

(*) مركز الحضارة العربية، القاهرة، ١٩٩٨.

وشأن أعماله السابقة تسود هنا أيضا تيمة " البحث " وإن كانت تقترن في " مسالك الأحبة " بتيمة الصعود والعـروج الدائب إلى أعلى، مهما تلوت به الدروب وغارت أو سمت.

والغواية الدائمة عند هذا الكاتب – بل لعله هواه المقيم – تلك المخطوطات أو المدونات التي تشغل مكانـة لا تـدانيها مكانة في عمله الروائي.

فإذا أضفنا إلى " البحث " و" الصعود " و" المدونات " تلك " الكيانات الغامضة " التي تقوم وتغيب، تمثُّل وتختفي، عبـر مدوناته هو، اكتملت لنا مقومات أو دعامات البناء السـردي والدلالي هنا، وهو بناء "القبة ".

وليس غريبا عنه أن يسري في عمله ويغلفه ويميزه ذلـك المناخ الفانتازي – ما وراء الواقعي – الذي يعمر هذا البناء، حيث تأتيه أصوات الهواتف غير المرئية، وتحلق فيه الطيور العملاقة، وتقصف الرعود وتخطف الأضواء غير الأرضية، وتميس الفتيات فائقات الفتنة وكأنهن حوريات الجنان أو بنات الخيال المتجسدات نشوة للرائين – أو على الأصـح للرائـي الراوي – وحيث تنشق الأرض عن سراديب مخوفة تقـبض الروح حتى تنجلي عن قاعات باذخة الثراء تغص بكـل مـا تشتهي النفوس، حيث لا سطوة للموت أو معايير الزمن، مما يبتعثه الكاتب باستلهام نصوص ومفردات وسياقات الحكايات الغريبة والحوادث العجيبة في " ألف ليلة وليلـة " والسـير الشعبية ونحوها، إذ يطوعها بمقدرة لرؤاه ومقاصده الحداثية المعاصرة.

ودأبي أن لا نية عندي في أن أحكي لك الحكايـة، ذلـك مسعى في تقديري لا غناء فيه، أفترض أنـك قـرأت هـذه الرواية أو أدعوك إلى قراءتها، ولعلني ألم بك ومعك حـول بعض ما أراه من خصائصها وسماتها، هذا قصارى جهدي، أما إعادة قص الحبكة وما إليها فهو إما تشويه أو ابتسـار لا جدوى نقديا فيه.

تقوم " المسالك " على آلية الصعود في ممرات جبل يجمع بين صفات واقعية وإيحاءات إلى ما هو وراء الواقع العينـي الظاهري الملموس، فهو إلى جانب أن فيه " مدقات حجريـة صلبة نحتت من جسمه تيسرة على من قصد اعتلاء متنـه " يكاد يكون كيانًا عاقلاً له إرادة، وله حِيل، بل كأنه – أيضا – كائن لغوي له " أجروميته ". ( ص ١٠ ).

وما من شك في أنه كائن لغوي في نهاية التحليل لا قيـام له إلا باللغة، بل لا قيام له إلا في اللغة، بهذه المفردات وهذه السياقات والتكوينات اللفظية – الدلالية معا.

لكن فيه مع ذلك خصيصة ألوهية مفارقـة: فهـو " كمـا يقولون، باقٍ حتى قيام الساعة " بل هو " حي ليوم يبعثون ". ( ص ١٠ ).

ليس هو مجرد جبل أصم – على شموخه وصلابته – بل فيه حياة دائمة ملهمة وملغزة، وفيه " رائحة غامضة تبعث في النفس جيشانًا وتحض على الحنين لأزمنة مرت وآماد قضيت. هل كانت تلك رائعة الفراعين المدفونين ببطنه ... " ( ص ١١ ).

ذلك أن " الجبل " دائما في خيال الناس وأساطيرهم كيان ملغز وقدسي، من جبل الزيتون حيث جالد المسيح الشيطان وناظره ودحره، إلى جبل حراء حيث نزل الوحي على محمد صلى ا عليه وسلم في الغار، ومن جبل أوليمبوس مثوى ومرتع آلهة اليونان إلى جبل توماس مان المعاصر، وهكذا.

فلعله إذن ليس " جبل الوجود " المجرد، على إطلاق الوجود فقط، بل هو أيضا جبل الوجود المتعين في وطن له من سمات الخلود والحياة إلى يوم يبعثون، ما للوجود نفسه، ذلك من إلهام الفراعين الدائمين، تلك روح تسري في هذا العمل كله على نحو أقوى مما بدا في أعمال خيري عبد الجواد السابقة، لعل تلك إجابة الفن – غير الواعية تماما ربما – على دعاوى الظلاميين الذين يجحدون مصريتهم

ومصريتنا، وينكرون إرثهم وإرثنا بادعاءات سلفية جاهليـة في الأساس.

على شعاب هذا الجبل وأحنائه ومضايقه وثنياتـه يكـون عروج المسعى الروائي " نحو القمة السابحة في لجة سـماء زرقاء شاهقة الزرقة ... فما من عاشق إلا ورام الاجتمـاع بمعشوقه فوقه ". ( ص ٩ ).

فمن " عشق صادقًا وأخلص لوجه محبه سـلك ونجـا " ( ص ١٠ ).

فهل الصعود هو عروج إلى سماء العشق التي لا مثيـل لنشوة الوصال فيها؟

أيكون العشق – ولعله أكثر من مجرد الحب – هو غايـة الوجود؟

وسوف نجد للعشق أكثر من تجل فـي غمـار مسـيرة الصعود هذه، من تجليات التوق الذي يكاد يبلغ التحقق ولكن التحقق يراوغه على الدوام، وتجليات الحسية الصراح التـي توغل في سرفها حتى لتدحض نفسها، كما لعله سيأتي تفصيل ذلك فيما يلي من مقام.

الصعود إذن هو آلية رئيسية في هذا المسعى، وإذ رأيتـه يتكرر مرة بعد مرة، خطر لي خاطر قد يكـون فيـه مـن الغرابة ما في الكتاب كله، هو أن ثم رابطة عضوية بين تيمة الصعود، وبين ذلك الشكل التراثي للكتابة الذي يتخـذ هيئـة المثلث المقلوب، كما لو كان شكل المثلث النازل من السـفح إلى القمة، أي من القاعدة العريضة فوق، إلى الذروة الدقيقة تحت، شفرة كتابية أو تدوينية مقلوبة للصعود، كأنـه هـرم معكوس في مرآة – أو في مياه الفيضان كمـا نـرى فـي الصور الفوتوغرافية القديمة – بحيث تبدو قمته في أسـفل، عميقة غائرة، وتلوح قاعدته العريضة المتسعة في أعلى.

هل هو – إذن – مسعى الصعود، معكوسـا فـي شـكل مكتوب، كما كان النساخون القدامى يؤثرون، وجاء خيـري بن عبد الجواد ليحيى مواته ويبث فيه دلالة جديدة؟

يؤيد هذا الخاطر – أو هذا الافتراض – أن اتخـاذ هـذا الشكل الكتابي – الطباعي، في عمل بهذا الصدق والحرارة، لا يمكن أن يكون مجرد نزوة أو مجـرد تقليـد واستنسـاخ زخرفي، بل إن له دلالة.

ولكن لماذا الهرم المقلوب؟

صحيح أن الشكل التقليدي المأثورة كان يوحي بأن هـذه هي نهاية الكلام، يتدرج الشكل هبوطًا حتى نقطـة الختـام، ولكن الهرم – هنا – في سياق الصعود، والعروج إلى العلا، ما معنى أنه مقلوب؟

لعل ذلك يوحي – كما يوحي به كل الكتاب – أن الصعود محكوم عليه بالحبوط – وبالهبوط سواء، أن المسعى لا ختام له ولا نهاية، بل أكثر من ذلك، أن بلوغ الغاية هو الهزيمـة النهائية فلم يعد بعدها مسعى أو جدوى، أو أن الوصول إلـى الذروة هو ضربة الفناء والعدم، لذلك كان مسعى الصعود – في الرواية وأولاً وأساسا فـي الوجـود – مسـعى متجـدد بطبيعته، ومستمر بلا وصول، وسؤال لا كشف عن إجابتـه ( ص ٨ ).

ولذلك – بالضبط – فلا بد " من المواصـلة مـن أجـل الوصول " ( ص ٢٢ ).

ولذلك – بالضبط – فإن غاية الصعود هي " القبة ".

ولكن " القبة " على كل سـموقها وقـوة بنيانهـا وأسـر عمادها، ومع كل التفصيلات الدقيقة في عمارتها، ليسـت إلا

كيانًا مخايلاً، مراوغًا، يظهر ثم يختفي، يتجلى حينًا ثم تلفه سحب الغياب آمادا من الدهر.

ولكنها " تلازمت جنبا إلى جنب مع ظهور آدم عليه السلام ".

بل إن لها نظيرا أو مقابلاً – أو لعلها هي النظير المقابل – لقبة بطن الأنثى الحامل، بؤرة الخصوبة، ونون الوجود. ( ص ٧٣ ).

ثم إنها " شيدت على هيئة السماء " ( ص ٧٢ ).

وهي مع ذلك مرصد وثيق الصلة بحدود " الكون المصري "

هذا البناء الذي يسميه الكاتب " القبة " مرة، و" المرصد " مرة والذي لا يعرف أسرار " دهاليزه، ممراته وسراديبه، اختفائه وظهوره مرة أخرى، إلا بناته ومعماريوه " أو هل يعرف " بانيه " الروائي خيري عبد الجواد هذه الأسرار حقًا؟

أستشف في هذا البناء العجيب دلالات عدة، قد تتآلف وقد تتنافر، فما الفن معادلة رياضية محسوبة، بل لعله، بامتياز، جماع المتناقضات.

لعل أول هذه الدلالات رمزيته عن الوجـود بالـذات، أي الوجود المطلق.

ثم هو الوجود في الوطن، أو " الكون المصري ".

لكنه أيضا ملازم للإنسان، منذ ظهور آدم أو البشـر، أي هو ملازم للتاريخ البشري.

ثم هو كذلك بطن الأم الأولى، استدارة الخصوبة والولادة.

وهو أيضا مستودع كتاب النيل، حافظ أسرار النهر الأبدي الذي ينبع مما وراء الوجـود البشـرى نفسـه، مـن أرض اليوطوبيا – اللا مكان– التي لا تطؤهـا قـدم بشـر. ( ص ٥٣ ).

وللقارئ أن يستشف في هذا البناء المعقد الغامض ما تشاء له بصيرته من دلالات.

أما " البحث " فهو تيمة لازمت أعمال خيري عبد الجواد منذ البداية ولعلها لن تفارقه – أو هذا ما أرجوه له.

فإذا كان الراوي هنا يقول: " وبدأت رحلة بحث مضـنية في المدونات القديمة عن تلك القبة " ( ص ١٢ ) فإنـه فـي نهاية الأمر كان قد بدأها منذ أن لقي " الديب رماح " عبـر "

التوهمات " حتى راح يبحث عن ماهية " العاشق والمعشـوق ".

هذه – بنص الكتاب – رحلة " نشدان مستحيل طال مكثه وكمونه دون إدراك كنهه – بحث عن المعنى المخفي " ( ص ٤٧ ).

فهل هو أيضا بحث عن الخلود، ومطاولة الموت؟

": كانت غايتي ومنتهى أملي نقش اسمي علـى حوافهـا ( حواف القبة ) مثلما فعل غيري، هذه القبة محط أفئدة تهوى إليها من كل فجاج المعمورة لا لشيء إلا للرؤيـة، لتخليـد أسماء زائلة وكينونات سابحة دوما صوب الزوال والعـدم " ذلك أن " الموت سهم صوب إليك لحظة مولـدك ... وقـد فصلنا ذلك في رسالتنا في الموت والتي أطلقنا عليها " كتاب التوهمات " " ( ص ٣١ ).

في هذه الفقرة أكثر من داع للتأمل.

فإلى جانب النزعة اللاعجة نحو التخليـد – بالكتابـة – بالنقش على "قبة الوجود " ثم إشارة من كلمـة واحـدة مـا أخطرها ...

" للرؤية "

الرؤية تأتي قبل تخليد الأسماء الزائلة، لأن الرؤية هـي ضوء الوعي، ليست الرؤية هنا مرادفًا للنظرة، بل هي فـي تقديري بالتأكيد رؤية إشراقية، صوفية، هي الرؤية التي تلهم الفن الحق أساسا، هي الرؤية العرفانية، أو هي " الرؤيوية "، هي استشراف واستقراب الرؤى، في الداخل، قبـل رؤيـة الظواهر.

هل تأتي الرؤية – بهذا المعنى – قبل التخليـد، أم هـي ملازمة له؟ الكاتب لم يستخدم حرفًا من حروف العطـف أو التثنية، بل وضعهما متلازمين " للرؤية لتخليد أسماء زائلة ".

ثم إنه بحث دائب دائم بلا وصول.

انظر إلى حكاية البحث عن المنبع – منبع النيل أو منبـع الوجود سواء – فإن واحدا بعد الآخر " يصـل إلـى أعلـى الجبل ( تيمة الصعود إلى أعلى ) فيضحك ويصـفق بيديـه ويمضي إلى خلف الجبل فلا يعلم أصحابه ما أصابه " أما من يجسر على العودة من اللا مكان – اللا واقـع الـذي وراء الجبل، فإنه قد خرس لسانه ولم يرد جوابا " أقام بينهم ساعة ومات " ( ص ٥٣ ).

سؤال المصير، سؤال الما وراء، لا إجابة له.

إن هذا البحث يمر عبر المحن وإرزاء السقوط وظلمات السراديب ومتاهات اليأس والصمت والحبوط، فإن كانت تلك ثانية آليات الحركة في البنية الديناميكية للكتاب – بعد آلية الصعود – فإنها تقترن على الأقل مرتين متكررتين بترنيمة لمجد العشق وحب الحياة.

ذلك أن " ظلام النفق يورث الوحشة والوحدة ... " ثم إن هناك "بعد الشقة بين المسافر ونقطة أمنه وأمانه ألا وهي الصحراء " ( ص ٣٢ ).

كأن ظلام النفق هو ظلام الحياة الدنيا، وبعد الشقة هو الرحلة بين البدء والفناء.

لذلك فإن المتعة بالشبق هو ما يسميه الراوي " بعض الراحة وقليل من المسرة ".

والراوي هنا يورد الأمر كله على صيغة " مسألة " مما كان يرد في كتابات القدامى، وجوابها هو ممارسة العشق بكل تفاصيله الدقيقة، "فالمناسب في مثل هذه الحالة هو وضع الوقوف وهو أن تستند المرأة إلى حائط النفق ويضع الرجل يديه خلف ردفيها ويحزم وسطه برجليها ويرهز تحتها بينما يرفعها بيديه صعودا وهبوطًا ... أما إذا كان هذا الوضع من

المتعذر القيام به فليضع إحدى رجليها فوق كتفه بينما رجلها الأخرى مثبتة في الأرض، وهي مستندة على حائط أيضـا، ويرهز رهزا قويا حتى يفرغًا معا بلذة، ثم يواصلان الرحلة. انتهى " ( ص ٣٩ ).

انتهى الاقتباس.

رحم ا شيوخنا فقهاء الشبق العظام من أمثـال الشـيخ محمد بن على النفزاوي، وشهاب الدين التيفاشـي، وجـلال الدين السيوطي، ومحمد بن أحمد التيجاني وغيـرهم ممـن استلهموا التراث الإيروطيقي الآسيوي من نحو الكاما سوترا وأدبيات التانترا وما إليها، وقد انعكس ذلك على ما نسـميه " الأدب الشعبي " أو " الشفاهي " الذي تناقله الرواة والناسخون حتى وصل إليها في " ألف ليلة وليلة ". وهنا نجد الـنمط أو النسق المتواتر، من غير تطابق بطبيعة الحال، ففـي غمـار محنة اليأس " إذ طفح قلبي بمعرفة يقينية بأني ميت لا محالة ... انكببت على وجهي وانفطرت بكاء، لقد مشـيت دون أن أدري في سكة اللي يروح ما يرجعش ... غبت عن الوجود مدة ساعة فلما عدت إلى وعيي فتحت عيني وإذا بـي أجـد نفسي وكأني في جنة النعيم " ( ص ص ٥٥ و٥٦ ).

ويغرق الرواي هنا في رواية المتع الحسية مما " تعجز عنه الأوصاف " من المآكل والمشارب وتغريد الأطيار ومراتع الجمال المرئي والمشموم وظهور الحوريات " ذوات القدود المائسة والعيون الناعسة " حتى يأتي إلى ذروة نشوات الشبق: " فلما لمست نهديها غبت عن وعيي لأني شعرت بيدي تلمس جسما ناعما كما لا توجد نعومة في أي شيء في هذه الدنيا. ودعتني الشهوة فأرسلت يدي إلى المكان المطلوب والسر المكنون فكأني لمست بقجة من الديباج محشوة بقطن مندوف لا يوجد أخف ولا أنعم ولا أملس منه " ( ص ٦٠ ).

ولكن الراوي لا يصل قط إلى هذا " المكان المطلوب والسر المكنون " سوف تروغ منه الحبيبة التي لا مثيل لها، وسوف تحيله إلى شبيهة لها فقط، بديلة، وليست هي ... ويتكرر ذلك حتى إذا أصر على اقتحام ذلك السر المصون الذي لا ينال، جاءته ضربة مصمية بقولها بعبارته المستقاة من معجم الشعب: " فإذا بي ألطخ لطخة مثل المرزبة على عيني، فغشى علي مدة ساعة فلما أفقت وجدت نفسي في صحراء بلقع " ( ص ص ٦٤ و٦٥ ).

هكذا تدور آلية الصعود فالبحث فالنشوة فالحبوط والهبوط ثم الصعود من جديد.

تقوم في عالم خيري عبد الجواد كيانات غامضة خرافية، ماثلة هائمة أو راسخة صامدة، غير مفسرة، وربمـا غيـر مبررة.

الجبل نفسه كيان عاقل أبدي، له ألاعيبه، يخفي أسراره أو يبوح ( ص ١٠ ) و( ص ١٩ ).

الهاتف الذي يسمع الراوي صوته ولا يرى شخصه ومـا ينى يظهر له في الملمات ويشير إليه بوسائل النجاة، كما كان يظهر في أسفار الراوي السابقة ( ص ص ١٢ و١٣ ).

الرجل الذي تنشق عنه الأرض: " لم نلحظ أنه وقف خلفنا صامتًا ... ارتجفنا رعبا ... من أين أتى هذا الرجل؟ طويلاً وضامرا يرتدي جلبابا مخططًا بخطوط طولية زرقاء يصـل إلى تحت ركبتيه بالكاد. عيناه رماديتان وشعر رأسـه كـان مصفرا خشنًا وناتئًا كنبات بري ... أشار إلينـا فتتبعنـاه " ( ص ١٤ ).

حراس المقابر، منهم من كان " عبارة عن عظم في قفـة ... شعر رأسه أشعث، أغبر عيناه ترابيتان ولونه مخطـوف ... يعرف الكثير عن أسرار التلحيد " ( ص ١٥ ).

الحارس العملاق كأنه من بقايا قوم عاد ( ص ٢٣ ).

القوى التي تخرج من كتاب النيل فتضرب الراوي وتغيب صوابه ( ص ٢٦ ).

العواصف والرعود والطيور العملاقة والهياكل العظميـة الشاخصة والتماثيل علـى هيئـة المريـدين والموعـودين، وسادسهم الراوي نفسه يجد صورة من رسمه وكسمه الخالق الناطق يحدق إليها وتحدق إليه، أما السابع فبعيد غامض مبهم المعالم.

ما دور هذا الكورس العجائبي؟

ألمجرد الإثارة والتشويق واستنساخ النص التراثي القديم؟

أتصور أن للكورس دائما دور في الـدراما. فلعـل هـذا الدور هنا هو أن الكيانات الغامضة تحيط بنا من كل حـدب وصوب – كما يقال – وأن السر يغلف الوجود، ومهما كانت نظرتنا صاحية واعية واقعية وأرضية فإن كينونة غامضـة تهيم حولنا – بل لعلها تقيم فينا، وتقطن دخيلتنا نفسها. هـذه

الكيانات ليست خارجية إذن ولا عجائبية بـالمعنى السـهل المتاح، بل هي أطياف ما وراء الوعي، ما وراء الواقع الذي لعله أقوى من كل ما نسميه " الواقع ".

يقوم بناء " القبة " الروائية، بعد أعمـدة " الصـعود "، و" البحث، و"النشوة الحسية " المشارفة للما وراء، و" الكيانـات الغامضة " فـي جوانيـة العرفـان، علـى عمـاد الكتـب والمخطوطات والمدونات.

وعشق خيري عبد الجواد للمخطوطات والمدونات القديمة – الذي أشاركه فيه – عشق قديم لا يريم.

وإذا حاولت أن أحصي عناوين – أو كما يقول القدماء – عنوانات المدونات التي جاءت في " مسالك الأحبة " سـواء كانت متوهمة مخلوقة، أو حقيقية قديمة، فلعلها أن تكون:

تنوير الحلك في أخبار الفلك ( ص ١٩ ).

إتحاف الأحبة بمعرفة أسرار وفضائل القبة ( ص ٢٠ ).

ترويض الأنفاس بما تداوله من كلام الناس ( ص ٢٠ ).

كتاب الأزمنة والأنواء المصرية ( ص ٢٥ ).

كتاب النيل صنعة رب العباد لخيـر هـذه الـبلاد ( ص ٢٦ ).

مسالك الأحبة في ممالك القبة ( ص ٣٤ ).

كشف الحجاب في صفة وعمارة القباب ( ص ٣٨ ).

المقاصد في المراصد ( ص ٦٩ ).

اللباب في عمارة القباب ( ص ٧٠ ).

أنساب القباب في الجاهلية والإسلام ( ص ٧٠ ).

عقد اللواء في بناء قباب الهواء ( ص ٧٠ ).

أوراق ووثائق القبة ( ص ٧١ ).

كتاب الأزمنة لأبي على محمد بن المستبر المعـروف بقطرب ( ص ٧٤ ).

الأزمنة والأمكنة للمرزوقي ( ص ٧٤ ).

كتاب الأنواء لابن قتيبة ( ص ٧٤ ).

كتاب الأيام والليالي والشهور ليحيى بن زياد الفراء ( ص ٧٤ ).

رسائل إخوان الصفا ( ص ٧٤ ).

الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي ( ص ٧٤ ).

عين الحسود لابن تماضر البصري ( ص ٧٤ ).

قصة تودد الجارية ( ص ٧٦ ).

قصة حكاية نور الدين مع الجارية تُمرد ( ص ٧٦ ).

قصة " في ذكر مرصد أبي الهواء " ( ص ٧٦ ).

السيرة المحبوكة في أيام الملكة دلوكة ( ص ٧٩ ).

هآنذا أحصيت ٢٤ عنوانًا لمدونات مختلفة أو متاحة على السواء، كأنها أربعة وعشرون قيراطًا يكتمل بهـا المعيـار، ولعلني قد فاتني ما يفيض عن المعيار.

للكتب والمدونات عند خيري عبد الجواد نوع من المهابة والإجلال، قدسية أكاد أقول إنها ألوهية.

الكتاب عنده عظيم فاخر " موضوع على سنادة من خشب الساج مرصعة بالدر والجوهر النفيس " ( ص ٢٥ ) أو هو " كتاب أعظم من السابق، لا شيء يضاهيه في مهابته وبهائه، وحواف ذلك الكتاب من الذهب الإبريسم وسطوره مكتوبـة بماء الذهب على أديم الطير " ( ص ٢٥ ).

أما " كتاب النيل " فهو عند الراوي: " كتاب لـم أعـرف أوله من آخره موضوع على كرسي كأنه الملك على عـرش ملكه. والكتاب له رهبة ومهابة وتنعقد حوله الأنـوار كأنهـا القمر إذا بدر ليلة أربعة عشر ... " وله " رصد يحميه على مدار الدهور والأزمان " ( ص ٤٨ ).

وللحروف عنده سحر وحياة، إذ تقع عليها العيون والأفهام تخضر وتينع: " العناية الفائقة بالحرف، بالجملـة، السـطر المداد الذي كُتب به والمموه بماء الذهب، حروفه المتجسـدة تكاد تنطق، تشخّص ما تعبر عنه، حدث أحمد بن أباديس أنه لحظة لمس حروف الكتاب أينعت الحروف زهورا بيضـاء وحمراء وصفراء، وقال إن أحرف الكتاب صنعت من مـاء وطين النهر، حتى الورق صنع من نفس المـادة، وإن مـن خواصها إذا وقعت عينا إنسان على أي حرف يزهر فجـأة، شبه الحرف بالبذرة، وقال إن النظر ينشط البـذرة ويجعلهـا تخصب فتزهر ... وقد تحقق كلامه، فما قرأته من صـفحة العنوان أخذ يتشـكل أمـامي أشـجارا وورودا ... " ( ص ٤٩ ).

ليست الكتب والمدونات عنده مجرد صـحائف أو أوراق، بل هي كائنات حية تعمرها قوي جبارة خفية.

وهي مع ذلك – شأنها شأن مسالك القبة ومسارات الأحبة، متاهات لا يعرف المرء أولها من آخرها، لها أسرارها التـي قد تؤذن من عرفها بالتهلكة، إلا من عصم.

المدونات – المتاهات، مختلفة مصنوعة متوهمة أو فعلية حقيقية هي كائنات بورخيسية، تدين بوجودها للراوي الرائي ولم تكن قبله لها وجود ... ما أهمية واقعـة وجودهـا – إن كانت ثمة، أصلاً – قبل أن يبث الراوي فيها الحياة، فتزهـر وتخصب، كالنيل إذ يحيي موات الأرض، بسحر الخلق ومـا يقارب خصائص الألوهية.

وخصائص الألوهية تضفي على الجبل، على القبة، علـى المدونات، كما تضفي على الخوند الأعظم الذي يبعـث فيـه الراوي من صفات الفراعين المؤلهين شيئًا ما، ومن ملامـح المهدي المنتظر الذي يظهر فيه الخالق بوجه إنسان ويحكـم العالم " وهو يقول إنه في السنة الأربعمائة من الهجرة النبوية ذكر إنه من نسل محمد ليخفي ألوهيته، وهنا يمتزج التـاريخ بالأسطورة، والواقعة المحققة بالحكاية الشعبية الرائجة، فـي نسيج عجيب عن طائفة الإسماعيلية والحشاشـين والإماميـة الأثني عشرية والمهدوية والفاطمية، وعندما حانت السـاعة نزل شيخ الجبل إلى أتباعه " مرتديا ثوبا أبـيض وعمامـة بيضاء متقلدا سيفه وتقدم من كرسي رئاسته ووقف أمامه، ثم

إنه تحدث معلنًا أن رسالة وصلته من الإمام المختفي تخبرهم بأن القيامة سوف تقوم الآن " ( ص ٤٣ ).

فهل هي القيامة والبعث أم هو الفناء بعد اعتلاء قبة أبـي الهواء؟ فناء يذكرنا بالنيرفانا الهندية إذ يكتمل الوجـود، ولا يترك من " الخوند الأعظم " إلا هيكلاً عظيما شاخصا ببصره إلى الفضاء وأتباعه بين الضحك والدهشـة والتـوجس فـي انتظار مجهولٍ آت لا ريب فيه. أما كيف أوحـت الهياكـل العظمية بمشاعر أصحابها لحظة أن أتاهم أمر ا ، فهذا مما لا تفسير له ولا ضرورة للتفسير ... ( ص ٣٣ ).

أعود إلى شيء، من تفصيل آليات حركة بنـاء الروايـة، وقد أشرت من قبل إلى أنها، على وجه عام، تتبـع النسـق التالي: سواء كان مقصودا واعيا، أو عفويا ملهما:

أ – الصعود.

ب – السقوط والمحنة واليأس.

جـ – وقفة المتعة والنشوة.

د – استئناف البحث.

يتكرر هذا النسق خمس مرات، وعلى كراهيتي للإحصاء والرصد الخارجي فلعل بيان هذا النسق يأتي علـى النحـو التالي وبشكل إجمالي وتقريبي.

الصفحات

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| أ –الصعود | أولاً ٩ ١٠ | ثانيا: ١٩ وما بعدها | ثالثًا ٣١ | رابعا ٤٧ | خامسا ٦٩ |
| ب – السقوط والمحنـة واليأس | " " ١١ | " " ٢٢ | " " ٣٤ | " " ٥٣ | " " ٧٥ |
| جـ – وقفـة المتعـة والنشوة | " " - | " " ٢٤ | " " ٣٩ | " " ٥٦ وما بعدها | " " ٧٦ |
| د – استئناف البحث | " " ١٢ | " " ٢٦ | - | " " ٦٥ | " " ٧٩ |
| هـ - الصعود من جديد | " " ١٦ | | ٤٢ | - | حتى الآخر |

هي إذن حركة غير آلية وغيـر محسـوبة التـوازن ولا متطابقة النمو، تقصر إحدى فقراتها أو تطول، تختصـر أو تسهب، تتعرج وتشط في متون المخطوطـات والمـدونات، كأنها تقابلها مقابلة ثالثة: الأولى حركات الصعود السـردي الحكائي التي حاولت أن أرصدها، الثانية حركات الغوص في المخطوطات والخروج منها وهـي علـى مسـتوى السـرد

الحكائي أيضا، أما الثالثة فهي على مستوى البنية الروائيـة نفسها أي على مستوى الشـكل أو الإطـار الخـارجي، لا انفصال له عن الحكاية بمستوييها كما ذكرت، ولكنه يحكـم هذه الحكاية ويمسكها من الانفلات كما كانت تنفلـت كتـب القدامى بين النوادر والشوارد والمصادر والموارد، دون نسق مستبين أو مستخفٍ، فإذا كان نسق آليـات حركـة الروايـة متراوح النغمات، يشبع نغمة معينة أو يغمطهـا، فإنـه فـي مجمله في تقديري – نسق قائم غير غائب. حاضر حضـور الكائن الأغمض والأسمى والأعلى: وهو القبة نفسها.

تبقى لي إشارة عجلى إلى معجم الكاتب وأسلوبه ولمحـة إلى رؤيته.

من باب وضع الأمر في غير موضعه أن يتلمس القـارئ أو الناقد في هذا العمـل " شخصـيات " بـالمعنى المـأثور البلزاكي أو " حبكة تقليدية " مما جرت عليه سنن الروايـات في القرن التاسع عشر في الغرب أو على أسـلوب محمـود تيمور أو عبد الحليم عبد ا أو إحسان عبد القدوس مـثلاً. ذلك أن الرواية هنا تدور في فلك مغاير تمامـا هـو فلـك

الفانتازيا، والترميز، واستلهام الأسطورة الشعبية، وليس فـي فلك محاكاة الواقع أو عمل رواية محكمة الصنع.

ومن ثم فإن ظهور صاحب أو زميل أو صديق الـراوي في النصف الأول من الرواية ثم اختفـاءه – دون أن يرسـم الكاتب لنا صورة لملامحه أو قسماته الجسمانية أو النفسية – أمر يتمشى تماما مع سياق العمل ومناخه، فهو إنمـا ظهـر واختفى ليقول لنا شيئًا واحـدا: أن إرادة تتبـع المسـتحيل والسعي وراء المعنى المخفي ليس من شأن كل أحـد، بـل كأنما هو قدر مضروب على البعض دون البعض الآخر.

ومن الممكن أن نتلمس في " الصاحب " أصـداء للشـعر العربي القديم حيث لعب " الصـاحب " أو " الرفيـق " دورا متواترا، بل أذهب إلى أبعد من ذلك فـأرى فـي الصـاحب جانبا آخر من جوانب الذات، لعلـه أقـرب إلـى " الكـا " الفرعوني، ولكنه هنا قد سقط، في رحلة البحـث والسـعي، وترك الجانب الأصفى والأكثر عنادا وتكريسـا، ليواصـل المسيرة التي لا وصول فيها أبدا.

بل إننا لا نعرف إلا القليل جدا في ملامـح وقسـمات " الراوي – السارد – الكاتب " بالذات وإن كانت الإشارة إلـى

أنه هو خيري عبد الجواد نفسه – على الأقـل فـي بعـض جوانبه – لا تعوزنا في الرواية، فهو يذكر نفسه بالاسم تارة، وينسب نفسه إلى بلدته الأصيلة " كوم الضـبع " وإن سـمي نفسه باسم نور الدين، تارة أخرى، وهكذا.

يتأتى عن ذلك أن هذه الرواية ليست " تاريخية " وليست " واقعية " بل هي تمزج الوقائع بالخرافة، والتاريخ بالخيـال، كما تمزج الفصحى، بمستوياتها المختلفة، والعامية، كما قلت مرة " بحرية مخيفة " ولذلك تصورت أنه كان بمقـدوره أن يطوع خرافة عوج بن عنق ليجعله يجوس البلاد المصـرية السحرية سبع مرات حتى يصنع لنا فـروع النيـل السـبعة التاريخية، ولكن من الذي يستطيع أن يقول للفنـان: " ليتـك فعلت هذا أو لم تفعل ذاك "؟! ذلك افتئـات نقـدي يكـاد لا يغتفر.

أما الأسلوب هنا فقد استقر للكاتب، وقد ملك ناصيته الآن بعد هذه المرحلة في مسيرته الإبداعية.

والمفردات التي يستقيها أو يمتحها أو يدرجها في نصـه تتراوح من الفصحى العالية إلى الشـعبية الدارجـة، ومـن

استلهام التراث البلاطي اللغـوي إلـى العاميـة المصـرية المعاصرة أو القديمة سواء.

خذ عندك: أفضفض وأبعبع بما في نفسي، إحاطة العـين بالنّني، صخرة عملاقة في نهاية بزبوز الجبل، القبة محدوفة في الفضاء، جئت محدوفًا متشحتفًا ( لا أعرف هل أشـكلها على الصرف العربي الفصيح المعرب أم على النطق بالعامية مع الإعراب؟ ) لطشة هججت صوابي، متنطع يحوم أو رزل يحط قدمه في بلاد ليست له، ولا من شاف ولا مـن درى، وهكذا.

ومع ما قد يلوح من إمكانية أن تقع هذه المفردات ناشـزا ناتئة أو مقحمة إلا أن ذلك نادرا ما يكون، فالسـياق العـام لصياغة العبارة تندرج فيه هذه المفردات بنعومـة وعفويـة وإفصاح له مذاقه الخاص الذي قد لا تفي به الفصـحى كـل الوفاء.

خيري عبد الجواد يطوع لنفسه أساليب وسياقات القـدماء ويصوغها من جديد، فهي عنده ليست منقولة بنصـها قـط، وليست مقحمة قط، هو دائما يضيف أو يحذف أو يدخل كلمة أو تركيبة عصرية حديثة، وبذلك " تتحول " " الحكاية الشعبية

إلى رواية حداثية، لا بمقتضى المعجم أو الأسلوب وحده، بطبيعة الحال، بل بمقتضى رؤية حداثية تستوعب القديم في سبيل تحويله إلى حداثي. " التحويل " هنا مفهوم مفتاحي وأساسي في صياغة هذا العمل.

" نرجع إلى ما كنا فيه من السياق، بعد الصلاة على صاحب البردة والبراق " ( ص ٢١ ) كما يقول الراوي المعاصر خيري عبد الجواد، فإن روح الأسلوب في هذا الكتاب روح عصري وتراثي شعبي، عربي كلاسيكي وله النكهة المصرية التي لا مثيل لها، " روح أمنا الطاهرة مصر " ( ص ٤٨ ).

ومصداق ذلك أن أبا العباس الخضر قال للراوي – الكاتب إن "كتاب النيل " قد اختصه دون غيره، لماذا؟ " لأنك منه وأنت ابنه " ( ص ٦٦ ). ولأن القبة الأسطورية الخالدة هي – أيضا – بعد من أبعاد مصر الأسطورية الخالدة، ولسان حالها شعر حافظ إبراهيم، وهو " شاعر النيل ": " أنا إن قدر الإله مماتي، لا ترى الشرق يرفع الرأس بعدي " ( ص ٧٨ ).

فما أهمية الدقة الجغرافية أو التاريخية فـي هـذه البنيـة الأسطورية الجميلة ؛ " إن كلاً منا يعيش خرافته الخاصـة، ويصدقها. وهي أكثر واقعية من الواقع ذاته " ( ص ٧٧ ).

ولا شك في تقديري أن أسطورة القبـة أوقـع، وأنفـذ، وأصدق، وأكثر أحقية، مما نعرفه باسم الواقع.

## " هاجس موت " (*)

### عادل عصمت

ربما كانت " هاجس موت " من أكثر النصـوص التـي قرأتها ( ما أكثر ما قرأت من نصوص! ) إمعانًا في مغامرة التجريب والحداثية، فهي تضرب عرض الحائط، صـراحة ودون روغان، بتقاليد الرواية الكلاسيكية والحداثيـة معـا، وتتحرر تماما من جماليات السرد القديمة أو الجديـدة معـا، لتحاول إنشاء جماليات أخرى، خشنة، شعثاء، تمتح من آبار السيريالية العميقة، وتستهدي بومضات – أو عتمات – عالم سفلي من الوجود والوعي معا، ولا تبالي بـأي نظـام فـي الحكي. تمزج الشعري الأسود – إن صح التعبير – بالشطح النصي، وتغوص في أغوار ذات الراوي وذات الكتابة معا.

وحتى إذا بدأت " هاجس موت " بما يخايل أنه قصة لهـا نصيب ما من تقاليد أو فلنقل أنساق القص – باعتباره قصا – فإنها سرعان ما تنطلق – أو تتردى – في تحليقات أو فـي

---

(*) دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٥ .

مهاوي اللا هارمونية الكاملة والنشاز المـدرب المتـدبر أو العفوي المندفق سواء.

الشخوص – أو أطياف الشخوص على الأصـح – التـي ترود هذا النص مراوغة بالتجسم – أو حتى بالتحقق – إنمـا تأتي في سياق آخر غير سياق التجسيد القصصي، هل هـو فقط سياق التخييل، سياق العبث بالخروج على كل الأنساق، هل اللا نسق هو القانون؟ كيف يمكن أن يكون الـلا قـانون نسقًا؟

أتصور أن ذلك هو هاجس التحدي الـذي يحفـز هـذه الكتابة.

أصداء ما يسمى فـي المصـطلح بالـ ـ macabre أو " المقبرية "، بما ينطوي عليه من الفئران والغربان والديـدان ومفازع الليل والدجنة والمقابر المفتوحـة والجثـث المنتنـة تتردد في هذه الكتابة كما تتردد أصداء الخبط والدق والأزيز والصفير – يعني أصوات الشارع الخام – فـي الموسـيقى الحديثة، متحدية كل نظم الهارمونية أو البوليفونية، كلاسيكية كانت أم رومانتيكية، هذه هنا أصوات ما تحت الأرض، إذن، ما تحت أرض الوعي اليومي، هي التي تحكـم بشـكل مـا

ضرورات هذا النص الذي لا يمكن – مع ذلك – تدجينـه أو استئناسه ولا تأويله أو تفسيره، هذا نص لا يروض ولا يقبل أن يعرض. قائم بذاته يتحدى التلقي.

التفكك إلى درجة الانخلاع والانفصال، إلى درجة التفارق والتنافر، هو الصفة الظاهرية للنص، والمحتوى الدلالي لـه في الوقت نفسه – إن جاز أصلاً أن نفرق بين الاثنين، وهو غير جائز – وذلك يذهب إلى شوط أبعد من مجرد التشظي، أو التجزيء، أو التفكيك.

ليس التفكيك المفروض من الكاتب فرضا، أو المفتـرض أنه منعكس عن آلية اجتماعية ما، هو ما نلقاه هنا، بل هـو تحلل للوعي النصي، يجد مصداقيته في تحلل الجثث وتوهين العلاقات وتخلخل الروابط الأسرية كما تتهاوى الروابط بـين الجمل والفقرات والأقسام النصية، وتقتحم جسد النص فجوات خطية كما تتخلله فجوات التسلسل والتراتب على السواء.

" شقوق البيت تطل على أحشائي ... " ( ص ٣٥ ).

وشقوق النص، وفجواته، وثغراته هي التـي تستشـرف دلالته.

لعل قسم " كتابة أولى " يتزيى – في الظاهر – بزي قصة لها أبطالها وتتراوح فيها أصوات الرواة من " الأم " إلـى " الابن " إلى "الرجل " ثم عودة إلى " الأم " و" الابـن "، فـي مونولوجات تنسج – بشكل ما – عرى قصة مراوغة طـول الوقت، ولكن " كتابة ثانية " تخرج تقريبا خروجا كاملاً عـن هذا النسيج لتختط مسارا آخر فهي "الميتا كتابة " أي الكتابـة التي تعكف على ذاتها، ترى ذاتها في مرآة ذاتها، منذ البداية. " الكتابة " – بصفتها تلك – هي الشكل والمضمون معا، هي الهم المراود ولعل فيها بصيص أمل في النجاة.

" ستأخذني الكتابة من وجودهم ... "

" ذات يوم فتح القلم الرصاص ثقبا صغيرا في خيـالي – فتحة سرية صغيرة طللت ( أطللت ) منها على البعيد الـذي كان أقرب لي من نفسي ... الوجود الحي الذي وجـد منـذ الأبد ويستمر إلى الأزل وموجود في دمه وفي كل الأشـياء ... ما زلت أخا الحياة ... كنت جزءا من الكـل ... ( ص ٤٧ ).

ليس هاجس الموت هو السيد المسيطر على الكتابـة بـل هاجس تحديه، و" أخوة الحياة ".

ومع أني أورد هذا الشاهد أو ذاك، هنا أو هناك، فما مـن معدي عن ذلك في أية قراءة، فيما أظن، لكن الأمر مع ذلك هو أمر نص يعاش لا يشرح، نص لا جـدوى حقيقـة مـن الاستشهاد بفلذ منه، لأنه نص لا ينقد ولا يعرض، بل يتماهى المتلقي معه – أو يرفضه – كلا الموقفين مبرر، وما أظنني في معرض الحكم أو الإدانة أو الترحيب. أنا عشت في هـذا النص ومعه، هذا يكفيني.

قد أكون قد رفضت النصوص التشييئية – بمعنى أنني لم أعشها ولم أحبها بل لم أتفق مع الفلسفة، أو التصور الفلسفي الكامن وراءها، مع اعترافي وتسليمي بوجودها بل بأهميتهـا ومقدرتها على التشويق وإثارة التفكير.

لكن مثل هذا النص الجواني " هاجس موت " قد يـذكرني على نحو بعيد بنص مشابه أو مساوق على الأقل يعود إلـى الستينيات هو نص محمد إبراهيم مبـروك " عطشـى لمـاء البحر " – من غير أدنى شبهة في إثارة قضية التأثر أو مـا يجري مجراه فليس هذا واردا بالمرة – هـذا النـوع مـن النصوص الجوانية إذن يجتذب في جانبا مني لا أستطيع ولا أريد مقاومته – قد تتأبى عليه عقلانيتي، ربما، وقد تعنو له،

ربما – لكنه يعيدني إلى المنطقة اللا عقلانية الموارة المدفونة في صميم وجداني.

لا بد أن أستخدم هنا هذه اللغة التي تبدو انطباعية بحتة، وتبدو منافية للغة النقد – إن كان ثمة – ولكن ذلك كله ليس بشيء، هذه هي اللغة الوحيدة تقريبا التي يمكن أن تستجيب لمثل هذا النص الصعب المغوي معا.

إن لغة الاستبطان الداخلي في النص لا تعني انفصامه عن العالم، بل لعلها وثيقة القربى به: " أعيد قراءة ما كتبت. رجل يجلس في شرفة في يونيو. وخلفه ينام البيت في ظلامه الخالي من الأولاد والزوجة، ويحدث نفسه عن الخوف، ويظن أن الخراب الوحيد الموجود في هذا العالم هو قلبه ". ( ص ٣٩ ).

وبمفهوم المخالفة شديد الوضوح فإن الخراب موجود أيضا – وربما أساسا – في العالم، في المجتمع، وليس في القلب فقط. وليست صور الفئران والديدان والعفن والتحلل جسدانية فقط، بل هي – على هذا الضوء – اجتماعية أيضا، ولكن ما أشد خفاء ذلك ورهافة الإشارة إليه. ومن ثم فما أشد فعاليته وقوته. ليست هذه كتابة ذاتية فقط، وليست كتابة ذات

الكتابة فقط، بل إنني لا أستطيع مقاومة الفكرة المراودة بـأن التحلل والفساد والخراب لم يلحق بالروح فقط بل قـد لحـق بالمجتمع ولعله لحق بالعالم كلـه. إذا كـان هـذا الكـائن " موصولاً مع نفسه فقط، لا يشبه أحدا غريبا وخارجا عن كل ما يحدث في الحياة " ... فإنه مع ذلك، وهي كلمة مفتاحيـة مهما كانت مستسرة وتبدو عرضية: " يحمل كلية الحياة ... إن لي صلة بالعالم " ( ص ٤٧ ).

إن هاجس الموت يسري لا في الذات فقط، بل في العالم، هو هاجس موت اجتماعي، وهاجس موت كوني ... صحيح، ولكنه – دائما – هاجس موضـوع للتحـدي، وكأنمـا هـو موضوع للنقض في الوقت نفسه.

* * *

في هذا المجرى من الخطرات قد يبدو شطط الجنس فـي آخر النص، لا أخلاقيا، على نحو ما، ولعله أيضا غير متفق مع أعراف اجتماعية مسلم بها، وكأنه صورة للخراب.

فنحن هنا بإزاء ما يلوح أنه لا أخلاقي ولا اجتماعي.

والأمر – عندي – على العكس تماما:

" أعرفها الآن تلبس فراء وتعيش حياة بذخ وتعاشر الرجل الذي تشتهيه ولا تستحي أن ترسـل لـي رسـائل تحـدثني بتفاصيل العمليات التي تخوضها، وتصف لي كل ما يخـص حياتها الجنسية وتقول إنني أعبد هذه الحياة وإنني قد حققـت وجودي " ( ص ٦٨ ).

هذه المرأة تبدو امرأة من خلق الكتابة البحتة – كأنما ثـم أحد أو شيء في النص ليس من خلق الكتابـة! – يعنـي أن الكاتب هنا قد تخلي بشكل ما عن لعبة الإيهام التقليدية بأنـه يحكي عن أشخاص وأشياء "واقعية " أو " حدثت في الحياة "، ويوحي لنا بوضوح أن هذه المرأة " تحيا على الـورق ...، مع أنها تفرض على رائحة عطرها وروح سجائرها وتطلب مني أن أجد الرسائل التي أرسلتها إلى ... ".

لا فصل ممكنًا إذن بين الإيهام بالحياة والتحقق بالكتابـة ... ولكن هذا موضوع آخر.

ما أردت أن أقول إن هذا الموقف الذي يبدو – من جانب هذه المرأة – لا أخلاقيا ولا اجتماعيا هو بالضبط ما يدحض هاجس الموت وينقضه، هو بالضبط تحدي الموت وهواجسه، ومن ثم فهو إذن هاجس الحياة بعرامتها وانطلاقها وتحررها،

وبالتالي فهو ربما الهاجس الأخلاقي الوحيد حقًـا، بـالمعنى الأعمق للأخلاقية التي تتنافى مع الموت والنـتن والديـدان والمقبرية، ومن ثم أيضا فإن هذا النوع من الأخلاقية الحقـة هي التي نعدها عماد الاجتماع، كما كان كُتّـاب أول القـرن يقولون.

هاجس الكتابة – من ناحية أخرى – هو بالفعـل هـاجس التحدي المنافي لهاجس الموت، ولذلك تأتي " كتابـة ثانيـة " هي " ميتا كتابة " أي كتابة تعني بل هي معنّاة بالكتابة ذاتها، بل بما يزعم أو يفترض أو يتصور أنه " مضمون " الكتابـة أو " موضوعها "، الكتابة إذن " صـيغة" و" طاقـة " علـى السواء، هي مرآة الكتابة، ( لا في هذا النص وحده، بل فـي كل نص ).

الراوي يكتب القصائد مرة أخرى كقطع نثريـة، يحـول أجزاء من الروايات المترجمة إلى قصائد. أي يعيد تشكيل " الكتابة ". هل تفعل أي كتابة إلا أن تعيد تشكيل الكتابة – أما افتراض أن الكتابة تعيد تشكيل ما يسمى بالحياة، وتخلق مـا يسمى بالواقع " الموازي لواقع الحياة " فهـو افتـراض أراه موضع سؤال كبير.

الراوي هنا أيضا " ينقذف عليه طوب الأسئلة ... لماذا تتقل علي الكتابة؟ "

" هل يمثل ما أكتبه أي شيء لأي شخص. هل يستطيع أحد أن يحب الكتابة في ذاتها؟ " ( ص ٤٣ ).

وهو يتصور أنه " يذهب في موته خطوة خطوة حتى يستطيع أن يكتب عن ذلك الطريق " ( ص ٤٣ ) " ما الذي يجبر إنسانًا على أن يضيع عمره كي يكتب عن تجربة موته؟ " ( ص ٤٤ ).

هذا تصور مغلوط، لا يلزمنا في شيء، لسنا نحن أيضا مجبرين على أن نصدق الراوي – ولا الكاتب – عندما يقول: " الموت هاجس يرتبط بالكتابة. والكتابة محاولة للتصنت على صوت الحياة ... ليرسخ الإنسان وحده مع هاجس الموت ".

الهاجس هنا – في يقيني – هو هاجس تحدي الموت، على وجه الدقة.

ففي هذا العالم النصي الذي يبدو مغلقًا ومقبريا ثقب يطل منه الوجود الحي، يطل منه على البعيد البعيد، وما يبدو أنه صوت البحر ( وهو عند هذا الكاتب صوت الحياة ). صراع

الكتابة إذن هو صراع مع الموت، وليس كتابة عن تجربـة الموت.

ومهما قال الراوي – الكاتب، وهنا هما متحدان: " إننـي ميت حقًا ". " وإن كل مقاومتي هي ادعاء. إن دليل حيـاتي هي الرواية، إذا أنجزتها فقد فعلت بالصورة ما تفعلـه دودة القز بالشرنقة ... " فهو في نهاية الأمر يتعرف وجه الحـق في مسألة الكتابة، أنه قد أنهى الرواية فعلاً – مهما بدا أنها لا تنصاع لمواصفات " الرواية " إن كان للروايـة مواصـفات بالفعل – وما دام قد نسجت دودة القز شرنقتها فـإن فراشـة الإبداع قد تحررت وحلقت في أجواء السماء.

هذه الرواية إذن هي دليل الحياة، هي هاجس التحدي.

## " استعراض البابلية " (*)

### عاطف سليمان

في استعراضنا للعلامات الحداثية في قصصنا المعاصر لا يمكن أن نخطئ " استعراض البابلية ".

ومثلما كانت رواية حسني حسن " المسـرنمون " قائمـة أساسا، من بين مقومات أخرى، على التأمل الفكري وتقليـب أوجه النظر في موضوعات هي أقرب إلى الرصد الفلسـفي للأشياء وإن كان ذلك باستمرار على منحى ورائي بالدرجـة الأولى، فإن رواية عاطف سليمان " استعراض البابليـة " * قائمة أساسا – في تقديري – على ما يمكن أن أسميه " التأمل الداخلي " أو " التأمل الروحي ".

هذا النص الروائي يكسر وثن الحبكة الروائية، كما كسر الشعر الحداثي – تفعيليا كان أو قصيدا نثريا – وثن الشـعر العروضي العمودي. ولكن نص " اسـتعراض البابليـة " لا ينفي الحبكة الروائية نفيا باتًا، بل هو يثريها ويكثفهـا عـن طريق تعقدها – بالمعنى الطيب – أي بتراكمها وتراكبها، من

---

(*) عن دار النهر للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

ناحية، وباعتماد الـدراما الداخليـة، أي درامـا التصـارع والتآلف، التنافر والتناغم، بين الخلجات والهواجس وبـوادر الروح، وإن كان لدراما الأحداث الخارجية دورها أيضا لكنه ليس الدور الذي يحتل صدارة المسرح النصي.

هناك في هذه الرواية إذن " حبكات " حدثّية متعددة – إن صح هذا التعبير – لكنها تخرج عن نهج الحبكة التقليدية التي تعتمد الفرشة ثم العقد ثم الحل أو " لحظة التنوير " كما كانت تسمى، مدعوما ذلك كله بالتعليل السافر والتحليـل الواضـح والتوازن بين عناصر العمل الروائي من سرد إلى وصـف إلى حوار. هذا النص – شـأن النصـوص الحداثيـة التـي أوشكت الآن أن تئوب إلـى " تقليديـة حداثيـة " – ينتهـك المواضعات التقليدية القديمة بأن يراكم الحبكات ويكاثرهـا، تأتي هذه الحبكات إذن، أو هذه الحكايات، لـيس باعتبارهـا تحت الضوء المركز الساطع الذي يعني بإبراز أو تأكيد " هذا الحدث " بالذات أو تلك " الحكاية " بالتحديـد وإنمـا تـأتي عرضا – فيما يبدو لأول وهلة – وإن كان ذلك فـي سـياق بنية روائية خاصة، هذه العقد الروائية الصغيرة المتتالية تأتي كما لو كانت قد جاءت على سبيل الاستدعاء العفـوي، فـي

سياق النجوى، أو ذكريات الراوي ( الذي يتخذ غالبا سـمت المخاطب ) كأنها بلا أهمية في سردية العمل، ولكن هنـاك " مكر " التدفق الروائي الذي يقيم عماد النص.

ومن ثم فإنني أتصور أن " استعراض البابلية " لأكثر من سبب، تظل علامة من علامات الرواية الحداثيـة – أقولهـا بدون تردد – رغم أنها لم تلق حظًا من الاهتمام النقـدي أو الرواج، لأن البيئة الثقافية عندنا، كما نعـرف، مـا زالـت تشوبها أوشاب كثيرة.

الخصيصة الأساسية هنا هي تجريبية هذه الرواية.

من أمثلة تعدد أو تراكب الحبكـات الروائيـة الصـغيرة المتتالية: " تُطلع ( أميمة ) نهلة على الجرح الصـغير فـي سرية ( كانت أميمة قد جرحت إصبعها بظفرها ) فحوطتـه نهلة ولثمته بحنو بالغ، بشبق " ( ص ٢٦ ).

يصبح هذا " الحدث " الصغير: أن تجرح أميمة إصـبعها بظفرها، مثار عواطف أو مشاعر أو قضايا ليست بالصغيرة، منها أن أميمة تشكو الراوي بأن تجهر بالجرح الذي عـادت به من مشوارها معه، ومنها أيضا – بالتالي – أن هذا الجرح قد صيغ بمدية الراوي، ومنها كذلك أن نهلة إذ تضع قبلتهـا

على جرح أميمة إنما هي في نهاية التحليل – أو في بدايته – تضع قبلتها على مدية الراوي التي صاغت هـذا الجـرح، ومنها أساسا أن الغيرة تمض الراوي من هذه القبلـة علـى الجرح، كأن نهلة – وهي في بدء علاقة حب ملتبسـة مـع الراوي – تناوئ الراوي وتناقضه، وتستبقي " أزهى ما لديها ... لحبيب آخر مفترض " " ستعكف عليه لتبقيـه شـاهدها المحروم من أقاصيها " ( ص ٢٧ ).

وهكذا يتعقد " الحدث " الصغير الذي يبدو عارضا ويوشك أن يكون تافها، حتى يصبح بؤرة كثيفة لهواجس متضـاربة ومتلاحقة ومبعث توالد احتمالات متسارعة الإيقاع.

ليس هذا إلا مثالاً لتلك " اللحظـات الصـغيرة تتـواتر " ( ص ١١ ) أو هي الحبكات الصغيرة تتواتر وتتتابع معهـا وبها تأملات وخواطر وإحساسات ليست بالصغيرة.

من هذه العقد أو الحبكات الصغيرة المتتالية، التي تأتي في سياق العمل كأنها بلا أهمية وهي التي تكون مع ذلك نسـيج هذا العمل: قبلة نهلة وأميمة وهي القبلة التي تكـون بـؤرة العلاقة بين نهلة ومريم، وتدور حولها ومن جرائها مشكلات التماهي بينهما، والعقاب الذي توقعه نهلة بمريم بأن تلد لهـا

طفلاً – أو أن مريم هي التي تلد الطفل إذ هي تتوحد بنهلة – منها حكايات الرحيل وخلف المواعيـد، والعقـم والعذريـة كلاهما ملتبس وغير محدد، والحمل كاذبا وحقيقيا، والتـدخل الجراحي لإعادة عذرية قائمة فعلاً وغير مفقودة، والعرى في غرفة علوية بين زوجين ومضاجعتهما أمام نهلـة، ولجـوء النازحين من مدن القناة في أثناء حرب الاستنزاف، وعلاقـة صاحب الدار بامرأة من النازحات ( هـل هـي أم نهلـة؟ ) وخطبة رجل مريض لنهلة سوف تنتهي بالفشل والنكـوص، وحرق نهلة ليديها حول طاجن ساخن، هل هو عقاب نهلـة لنفسها؟ بأن تمحو من يديها " واقعة " أو حدثًا له أكبر الأثـر في حياتها؟ ومنها ميلاد ذلك الطفل الذي به " تـوفى نهلـة عقابها لمريم ولنفسها بالتالي، دونما وعـي ودونمـا حقـد، انطلاقًا من تشاركهما في ذلك السر المنسوب إلـى حجـرة علوية ذاوية " ( ص ٦٧ ) فهل السر هو قبلة مـريم لنهلـة على فمها أو هو مضاجعة الزوجين العاريين أمامهما؟

من مكر النص – وهو دائما مكر حميـد – أن موتيفـة " القبلة " تتكرر وتتواتر، قبلة مريم زميلة الطفولة لنهلة علـى فمها، قبلة الراوي لنهلة " في فمها، قبلة تامة، اسـترد بهـا

رشده في أول الليل، في القاعة الوسيعة " ( للكافيتريا ) ( ص ٣٢ ).

مثل هذه الحكايات – أو الحبكات الصغيرة – باعتبارهـا موتيفة أو قيمة تتردد وتتراسل وتبنـي النسـيج الموسـيقي للرواية. يكفي أن أُذكّر فقط بموضوعاتها: مشـهد العـري والمضاجعة بين زوجين أمام نهلة ( لعله ترك أثرا محرقًا في روحها ) وقصة حرق نهلة يديها ( كأنما هي تجسيد لحـرق داخلي روحي )، حكايات سفر وعقم وحمل كاذب، وعذريـة أميمة المفقودة التي يتدخل الراوي جراحيا لإعادتها فيجـدها مصونة، ما زالت، وخطوبة رجل مريض لنهلة على نحـو مفاجئ ومباشر ومؤثر، وقصة نهلة الطفلة التي تسافر مـع أسرتها المهاجرة من إحدى مدن القناة أثناء حرب الاستنزاف ( فيما يبدو ) ولقائها مع قرينتها مريم رياض، وما يشـبه أن يكون سؤالاً لا إجابة له عن طفل لا نعرف ما إذا كان طفـل مريم رياض ( وهي " عذارء " و" عاقر " وكلاهمـا غيـر صحيح ) أم هو طفل نهلة نفسها، وإن كانت نهلة كامنة فـي قلب مريم، أو مريم قائمة في كيان نهلة، حتى نأتي إلى مـا يمكن أن يكون بؤرة الرواية وجوهرها، وهي العلاقـة بـين

مريم رياض ونهلة، والعقاب الذي توقعه نهلة علـى مـريم، وعلى نفسها في الوقت نفسه، تكفيرا عن قبلة متبادلة علـى الفم ( أو لعله تشارك في سر هذه القبلة نفسها ) ( ص ٦٧ ).

أقدر أن الخصيصة الأساسية في بنية الرواية أمران هما:

أ – تراتب ظهور وتناول الشخصـيات الرئيسـية فـي فصول مستقلة يكرس كل فصل منها لإحـدى هـذه الشخصيات.

ب – تماهي هذه الشخصيات، أو على أقل تقدير تقاربهـا إلى حد التداخل.

أما عن تراتب الشخصيات فإننا نجدها على النحو التالي: نهلة ثم مريم رياض، ثم أميمة ثم بادرة، مما يدحض ما قـد يبدو للوهلة الأولى من انسياب النص على رسله في تـدفق عفوي ليس وراءه وعي روائي يقظ ومدبر.

فإذا كان كل فصل يفْرد أساسا للشخصية فإن ذلك لا يأتي على سبيل النهج التقليدي الذي رأيناه، مثلاً، فـي روايـات فتحي غانم أو نجيب محفوظ إذ تأتي وجهة نظر الشخصـية، في كل فصل، على نحو مختلف بالضرورة عن زاوية نظـر الشخصيات الأخرى وإن كانت "تتكامل " معها كما يخطط لها

المؤلف أن " تتكامل "، بالعكس تماما، فكل هذه الشخصـيات والأحداث والتأملات تأتي من وجهة نظر واحدة هي رؤيـة السارد – الراوي – المخاطب في نجواه لذاته وفـي سـياق حديث حميم يقوم فيه الراوي بسرد الأحداث مروية فـي زي مشاعر وتأملات لا عن طريق " حكايات "، أي كما أحسها – ويحسها – هذا السارد وليس على سبيل الإيهام بأن هذا " ما حدث فعلاً " وبأن الراوي لا يفعل إلا أن " يحكي ما حدث ".

ذلك كله باتخاذ تقنية أخرى ( غير تقنية السرد الحكائي ) هي تقنية حديث الراوي لنفسه، كمخاطب، كأنه غيره.

هناك إذن جانبان في هذا النهج التقني: جانـب النجـوى الحميمة التي لا نخطئ نبرتها أو نكهتها الداخلية، ولكن هناك الجانب الآخر الذي يعدل هذه النجوى ويعدلها ويضيف إليها ما هو ضدها، إذ إنه يخاطب نفسه كأنه آخر، بضمير " أنت "، وفي هذا النهج التقني وحده إيماءة إلى دلالة هامة في هذه الرواية، هي دلالة التوحد بالآخر أي ما يميـز الخصيصـة الثانية في البنية الروائية: تماهي الشخصيات.

نهلة هي نصيرة الراوي ( وهو الذي يتبدى لنا باستمرار، كما أشرت، في صيغة المخاطب لا في صيغة المتكلم ) وهي

شريكته المتواطئة معه " اشتقت إلى نهلة نصيرتك ... وأنت عارف أنها نصيرتك " ( ١٤ ) وهي أيضـا نهلـة التـي " بضغطة صافحتك، والعين في العين، كشريكين في تواطـؤ وهمست بلهجة الشخصيات الأدبية الفاتنة: من غير الممكـن ألا تكون موجودا في زمن حياتي " ( ص ١٥ ) وسوف تقول في موضع آخر " من الممكن ألا تكون موجودا فـي زمـن مكان حياتي ".

هذا المدخل سوف يؤدي بنا بعد قليل إلى ذلـك التمـاهي ليس فقط بين نهلة والراوي – باعتبارهما شريكين، العين في العين، بل بين نهلة وسائر الشخصيات النسائية، إذ يبدأ هـذا التماهي مع بادرة، بعد أن يقدم لنا الراوي إحدى سمات نهلة المميزة في ملابسها " صديرية من قطيفـة حمـراء وجيبـة سوداء " ( ص ١٦ ) وليس من الغريب أننا سوف نجدها بعد ذلك وقد عكست اللونين صديرية سوداء وجيبة حمراء.

" وجمالها وجهها يطلع بديهيا، مملوءا وموروثًا، صـيغت حواشيه بيدها ذاتها، خطان صغيران بالطراز الفرعوني على جانبي العينين، ( ليست هذه الإشارة عفوية أو بـلا معنـى، سوف نعرف أن نهلة وشخصيات نسائية أخرى تجسيد آخـر

لحضور نفر، حضور بابلي – فرعـوني ) خصـلتا شـعر مفركشتان على الجبين، وبشرتها الملازمة لانخطافك خمريـة وضاءة ... أردت أن تتفرس نور بشرتها، تلمسه، وتأخـذه بشهوتك وعفتك وبأي مما لديك " ( ص ١٦ و١٧ ).

( لعل في هذا الاقتباس ما يشير إلـى بضـع خصـائص أسلوب عاطف سليمان اللغوي ) وتفاجئنا نهلة – أو يفاجئنـا الراوي – المخاطب – بأن: " أفصحت:

- أنا بادرة ...!

- أنا بادرة ...! ستصاك شبيهة بادرة، قرينتها، رسولتها إلى أقصى حد، تستأنف من حيث انتهت معك ... أنا منتهاك ومنتهاي " ( ص ١٧ ).

أما " بادرة " فهي شخصية مفاجئة، ونحن لا نعرف مـن قراءة النص – وليس من ضرورة أن نعرف – ما إذا كانت شخصية " واقعية " عينية أم أنها من خيال الكاتب. هي، فـي نهاية الأمر، شخصية نسائية كانت قد أتت فـي المجموعـة القصصية الأولى لعاطف سليمان " صحراء على حدة " وهي إلى الأسطورة أو إلى النمط الرئيسي Arch Type اليونجي، أقرب. تتبدى عنده مجسدة " واقعيـة " محـددة بتفصـيلات

صغيرة مألوفة، ثم تتخايل طورا، حلما، أو وهما، أو خاطرة حسية.

وما أشد تفاهة من يقول: " امرأة من وهم ". فلعله وهـم أحق من أية حقيقة. فما " الوهم " هنا، في الفـن؟ حقيقـة " المرأة " وأحقيتها أنها كُتبت، أنها مكتوبة أنها وجـدت فـي الكتابة الحق. نهلة – مريم – أميمة – بادرة – رامة ليسـت امرأة وهم بل هي المرأة الحق.

" امرأة كـ " بادرة " هي شيطانك الآسر، تمر على حياتك فتأخذك في الحال، تستخلصك بإصبع صغير حاذق، ليتحـتم عليك القبوع على صهوة الفرس مدى الوقت، والنفـث فـي صفاء النار مدى الوقت، والتلهي في أسـخى متاهـة مـدى الوقت، وتهيل عليك العماء الذي ستُنفطّ فيه إليها مثلمـا تَنْفُـط برادة الحديد صوب جبل مغناطيس بريء وعظـيم، العمـاء الذي هو ملكوتك الأسود حيث تخطو فيه وتدور بـلا طائـل ... " إلى آخره ( ص ٣٥ و٣٦ ).

" بادرة، المرأة التي قد لا يلحظها أحـد، ولا يحبهـا ولا يحتاجها أحد، ناهيك عن اعتناقها، كانت نسغًا لزهاوة الحياة. لم تفق نهلة إلا بسبب اطمئنانها لتوفر أنفاس بـادرة بقربهـا

على نحو ما، كنت أنت أسباب نادرة، التـي أتيحـت لنهلـة كوثيقة أو كإشارة دليل " ( ص ٧١ ).

فهل احتاج أن أشير إلى شاعرية " النجوى – السرد " أو إلى ملامح ما سوف أسميه " العربية المحدثة " أو " العربيـة الحداثية " عند عاطف سليمان؟

سوف نرى تمثالاً من الرخام المجزع، منحوتًا منذ مـا لا يقل عن قرن " هو على وجه التحديد تجسـيد فـائق لـرأس بادرة، شاقًا ملامحها ونأماتها وأصول انفعالاتها، حتى الندبة الهينة عند زاوية أنفها فوق شفتها العليا ...

وجدت الاسم: استعراض البابلية – ١٨٥٤ – نسخة القرن التاسع عشر – رخام.

" بعد ما غادرت المتحف لم تكن بادرة هي الشخص الذي استقطب جيشان أفكارك، ولا مريم، ولا حتى الفنان الذي لو أعيد إلى الحياة ما صدقك ". " نهلة " ( ص ٨٥ ).

" نفر البابلية لجميلة التي أماتت " سنوحي " المصري، ولم تحيه " أما نهلة فقالت للراوي ( هل هو سنوحي الكاتب؟ ):

- أنا أُحبك، تقدمه مني، أحبك، هل تفهم؟

ولكنه لا يقدر أن يحدد ما إذا كان " التلغراف " الذي جاءه منها ( من نهلة؟ أو من مريم؟ ) كان بصيغة " أشكرك فقـد صادقتني وأحييتني " أم " أشكرك فقد صادفتني وأحببتنـي " ... ( ص ٥٦ ).

أم إن كلاهما قد أحيا الآخر، وكانت حياتـه هـي حيـاة الآخر؟

وداعا لرواية الأحداث والحكايات والحبكـات والتشـويق التليفزيوني الأمريكي العولمي الفج، وداعا للرواية البلزاكية، ومرحبا برواية الخلجة والحياة الباطنيـة وخيـالات الفكـر، والغموض الخصيب.

لعل الشخصية النسائية الأخرى – والأوقـع أثـرا فـي الرواية – هي مريم رياض: " ريانة وجميلـة تتمـاقى فـي فستان ثمين، مترعة بوجودها وثقتها وتواضعها، لو نقبت فلن تجد عندها منفذًا ضعيفًا من أية جهة، قواها منتشرة بطبيعة، لا تدافع ولا تهاجم، تجتاح بتؤدة وتهبك نعمة استضعافها ... " ( ص ٤٠ ).

ثم طبيب " موثوق أفادها بأنها لن تنجب ". " لا تغار ولا تحب أن يغار أحد " ... " نظراتها المؤطّرة بنظـارة طبيـة

والتفاتاتها الخجلى وخطواتها الشامخة والمحتشـمة ظلـت لا تتماشى وتعهرها البادي ... شقيقة مريم على ريشة رافاييـل ( هل هي شقيقة مريم العذراء؟ ) أمن الممكن ألا تكون سوى متهتكة في عفاف مخاتل؟ " ( ص ٤١ ).

هل " رفائيلية " ومن ثم فهي عذرية ولكنها تحمل وتلد.

أم نهلة ( نهلة كما أشرنا وكما يتأكد طول الوقت هي وجه آخر لمريم ) تقول عن مريم إنها ولدت طفلاً عندها " هـذه الفاجرة " وتقول للراوي: أنت لا تعرف فجورها يا عاصـي ( ص ٦٧ ) وسوف نعرف بعد قليل أن الطفل أيضا اسـمه عاصي. فهل هذا الـ " عاصي " ( المتمرد؟ غير المنصاع؟ المارق؟ ) هو في الوقت نفسه الأب الراوي والابن – ابـن " الفاجرة " العذرية التي لا يعرف مدى فجورها؟ تلـك أسـئلة قائمة في الرواية، إجابتهـا ملتبسـة، وفـي النهايـة غيـر ضرورية. يكفي قيام الأسئلة.

ولا نجد مناصا من أن مريم رياض هـي نظيـرة نهلـة ( وجهها الآخر ) وهي في الوقت نفسه " محتويتهـا " هـي عشيقة الراوي ( هل هي أيضا أمه؟ ) ولكن ذلك العشق – أو الأمومة – إنما هو بقوة تلك الصفة: أنها قرينة نهلة.

فإذا كانت مريم رياض، فيما يبدو، هي بؤرة العمل الفني، فإنما تلك حيلة تستر البؤرة الحقيقية ( البابلية ) نهلة ( التـي هي، مرة أخرى، وجه آخر لـ " بادرة " ) فكأننـا إذن فـي متاهة مرايا متعاكسة، كل مرآة " تعكس " أو تجسد وجها من وجوه كيان واحد.

وهو كيان يفوق كليهما، كما يفوق وجوهه المتعاكسة، لأن " جسدها متورط منذ البداية في لعبة كونية خاصـة " ( ص ٥٣ ).

ولهذا فإن " استعراض البابلية " روايـة تعنـي بـالواقع اليومي وبتفصيلاته " المبتذلة " ( إن كان ثم شيء " مبتـذل " على الإطلاق ) لكنها تومئ أيضا إلى واقع نفسي، وروحي، وكوني.

لعل أحد وجوه هذا الكيان هو أميمة.

نهلة تبادر الراوي – بعد غياب – لتقـول لـه " ظننتـك تزوجت أميمة لا مريم رياض...! " وليس هذا في تقـديري تقريرا لنفي " زواجه " من أميمة بل هـو تقريـر للإثبـات. ( ص ٦٢ ) هل هو بالفعل " تزوج " مريم ريـاض؟ وبـأي

معنى " تزوجها " من غير عقد رسمي بل ربما من غير عقد على الإطلاق؟

ومع ذلك – أو بسبب من ذلك – يخاطب الراوي نفسه – كالمعتاد: " تفوت من مصفاة إلى مصفاة ( من مـرآة إلـى مرآة؟ ) وأميمة مشبوكة في مشيمتك بحبل دم لا يـرى ولا نهاية لطوله، أميمة التي صار لها في دورانك وجه مريم ... " ( ص ٧٢ ).

أما في البداية ( هل ثم في هذا العمل " بدايـة "؟ ) فإنـه يخاطب نفسه " ما كنت وأميمة صديقين حميمين جدا، وإنمـا دام بينكما ما يشبه الشروع الطويل في حب " ( ص ٨ ).

فإذا أسقطنا من اعتبارنا شبهة تناقض يتأتى عـادة مـن لهوجة مفترضة في الكتابة، أو من عوز إلى كفاءة " سردية " وهو ما لا أراه واردا على الإطلاق – لأنني أجد كفاءة فـي السرد ربما أكثر مما ينبغي. فكيف تكون أميمة مشبوكة فـي مشيمة الراوي، وهي في الوقت نفسه – أو لعله قبـل ذلـك الوقت؟ - ليست إلا شروعا في حب عصى، مع أنها " لهـا وجه مريم؟ ".

لا تفسير ممكن عندي إلا إذا وجدنا عند أميمة التي هـي جزء ما أوثق حميميته بالراوي – وجها من وجوه الغربة من الراوي عن ذاته. الغربة – أو الاغتراب – سمة رئيسية من سمات هذا الراوي الذي لن يجد منفذًا من غربته عن ذاته إلا بالتماهي مع نسائه الأربعة أو هي امرأته الواحدة – هل أقول مرآته الواحدة؟ - بل هو تماهٍ مع أكثر من ذلك، أو هو تماهٍ يذهب إلى أبعد بكثير من ذلك، كما لعلنا سوف نرى.

سوف يراها الراوي – المخاطب على النحو التالي:

" وتبدت رخاوة أصابعها الطويلة المربربة بمثابة شـارة على فجيعتها التي لم ترد فحسب من خطيب منسحب، بل من الرجال طرا، كانت وكأنها وهبت الاندفاع للتنقيب عن أوليات الفرص لتصارح من يدنو ملتمسا حبها وخطبتها بأنها زلـت مرة، مرة واحدة، بعماء المغوية بأحابيل عشقها، ومـن ثـم كانوا، واحدا بعد الآخر ... يتجرءون بالعدوان، طامعين في نصيبهم منها، ومطالبين بزلات لن تعود تضيرها على رياش الدعارة، وإن تكن قد جنبت ذلـك المصـير فبسـبب نقـاء سريرتها المحير لا غير " ( ص ٧٤ ).

أميمة على رغم سقطتها الأولى والوحيدة تظل " عذراء " لا بالمعنى الفيزيقي البحت فقط، بل بكل المعاني، وتتوسـل للراوي – المخاطب الذي نعرف الآن أنـه طبيـب ( مثـل المؤلف ) أن يعيد لها "عذريتها المفقودة " بعمليـة جراحيـة أصبحت مألوفة، ومهما أكد لها الراوي بعد الفحص الطبـي الموضوعي أن " العفة مصانة، وإن كان شيء حدث من قبل فقد استردته مرونة الغشاء " ( ص ٧٥ ) إلا أنها تلح وتنجح في أن يجري لها " العملية الجراحية " ( انظر صـفحتي ٧٦ و٧٧ ).

الشخوص النسائية الأربعة تتماهى مع بعضها بعضا، بل مع "عاصي " الراوي – المخاطـب، فهـي الأم، الحبيبـة، القديسة، الفاجرة، الداعرة، الطاهرة، العذراء التي تحمل وتلد " عاصي " الطفل وكأنما هي التي حملت عاصـي الرجـل، متاهة المرايا لم تبلغ مداها، لا تصل بعد إلى منتهاها، وهـل ثم لها منتهى؟

فإذا ألقينا إطلالة على صور من هذه التماهيات، أو وجوه انعكاسات المرايا على بعضها بعضا، فلعنا نجد:

بادرة ونهلة: " بعد الضحك بقيت نهلة علـى نتفـة مـن ابتسامتها حتى مادت وأفصحت:" أنا بادرة " ... " سـتجيئك وتلقي بأوراق مهترئة في وجهك بدلال وتصيح متقمصة نفاد الصبر، وتشير إلى نفسها: أنا بادرة ...! وستصلك شـبيهة بادرة، قرينتها، رسولتها إلى أقصى حد، تستأنف من حيـث انتهت معك، تضع إصبعها على فمـك لتسـكت وحشـتك، وتدوخك: أنا منتهاك ومنتهاي " ( ص ١٧ ).

أميمة ومريم: " تلهو نهلـة بالمزقـة ... كـررت ذلـك وكررته. كانت ناعمة ومعتصرة وحزينة ثم قالت ما كانـت ستقوله: " أنا هي " كان مفهوما أنها تقصد بادرة وتلاحقها ".

نهلة ومريم: وهو التماهي الانصهار الأساسي:

" حكت لك ( نهلة ) عن صديقتها مريم، زميلة الطفولـة ... غازلتها مريم بهيام وإصرار وتجـرأت لتزيـد الأمـر. ( قبلتني في فمي ) ( ص ٢٠ ) " قالت ( مريم ) إنها تحـب كل ما تحبه نهلة وأنها لم ولن تسرقها، ذلـك هـو أسـلوب محبتها " ( ص ٤٠ ).

أما الواقع النصي فيشي تماما بأن مريم قـد " سـرقت " نهلة، واحتوتها واندمجت بها، أي أدمجتها في كيانها، بداخلها بل هو " حلول" متبادل في داخل كل منهما.

" على موسيقى رقصة السيف التي تهواها نهلة، سابت لك مريم نفسها مرة ثانية: ( كانت الأولى لي، أما هـذه فلنهلـة بداخلي ) " ( ص ٤٢ ).

" كان شيء من حماستك يفتر، بسبب ما قالته عن نهلـة التي بداخلها ... "

قالت مريم " أنت لم تخن نهلة أنت تعرف ذلك. معـي لا أحد يخون أحدا " ( ص ٤٣ و٤٤ ).

" بالتهدجات التي يعترف بها المرء عن نفسه كانت مريم تفصح عن نهلة وكأنها تسعى أو تكمل سعيها من أجل توءمة معها " ( ص ٤٦ ).

وهي في نهاية الأمر ليست مجرد " توءمة " بل هو تماه: " إنه شعور عميق، لا يحاط به، مغايرة للصـداقة والحـب والعشق والشبق هو ما يملي علي سبيلي للحلول في رائعتي: نهلة " ( ص ٤٧ ).

" مريم تملّكك بدنها وروحها وكأنما خلقت كي تسوى لك شئونك. عبد يفتديه ملاك. مـلاك يجترحـه عبـد، ونهلـة محشورة بينكما في درس تنكري بارع " ( ص ٤٨ ).

" من غير ما تصنع، تجلت ( مريم ) ملامحها بالصـفاء المقيم واقتربت، وهمست من صوت نهلة: ( لبيك حبيبي، أنا هي ) " وبالفعل كأنها هي هي ... ولا تجد كلاما تخبر بـه مريم أنك ملاق وواصل بنهلة التي بداخلها " ( ص ٥٢ ).

" وأنت بما لا ينقضي من امتلائك بأنك لامسـت نهلـة، ضاجعتها بقوة وبحقيقة، لا كما أرشدتك مريم أو أوهمتـك، ولا بجريرة خيال ممالئ، إنمـا بقوتـك وقوتهـا، حقيقتـك وحقيقتها " ( ص ٥٥ ).

السارد – المخاطب لا يني يؤكد أن هذا التماهي – حتـى في فعل المضاجعة – " ليس بجريرة خيال ممالئ " بل هـو قوي وحقيقي من جانبه ومن جانبها على السواء.

وأخيرا نهلة وأميمة: تطلع ( أميمة ) نهلة علـى الجـرح الصغير، في سرية، فحوطته نهلة ولثمته بحنو بالغ، بشبق " ( ص ٢٦ ) إذا كان "الجرح صيغ بمديتك " فهو السـارد – المخاطب – إذن فاعل في هذا التماهي الـذي يـومئ بأنـه

شعيرة طقوسية مثل شعيرة الفرسان، أو أخوة الدم، فجـرح الإصبع أو الرسغ، وامتصاص الدم أو امتزاجه بين اثنـين، عن طريق التماس الحميم أو عن طريق القبلة، هو ختم على أخوة، بل على توحد.

الراوي المخاطب لا يكتفي بأن تفصح مريم عن مثل هذا التوحد، بل هو يمضي به إلى أن يكون إفصاحه هـو نفسـه ( ص ٤٧ ).

ذلك أن التماهي يبلغ هنا حده الأقصى فهو توحـد بـين السارد – المخاطب ( بينه وبين نفسه على رغم انفصـالهما في صيغة المخاطب إلا أنهما واحد ) وبينـه وبـين بـادرة ومريم ونهلة وأميمة معا. يسميه تارة " تناسخًا ":

" فنهلة تناسخ نفيس لك أو إزاءك " ( ص ٣٩ ).

ويعود فيفصح عن أنه حلول كامل:

" حبيبي ليس معي، حبيبي في " ( ص ٦١ ).

ويسميه أكثر من مرة توأمة بين مريم ونهلة، ثم بينه هـو نفسه وبين مريم – نهلة " كتوءم عنده ما ليس عنده أحد لأحد " ( ص ٧٧ ).

أقدر أن ذلك " التماهي – الحلول – التوحد " هو كشـف روائي، ورؤية نفاذة في الوقت نفسـه لحقيقـة أكثـر مـن سيكولوجية بل هي حقيقة كونية مما تعرفه خبرة الصوفيين، نحن نجد مصداق ذلك في علاقة السارد – المخاطب بطفلـه التي تتجاوز وحدة الاسم " عاصي " بل " أنا هو ذاك " ( ص ٨٣ ).

فنحن في حقيقة الأمر – كما أتصور – لسنا ما نظن مـن أننا جزر منفصلة عن إحداها الأخرى انفصالاً تاما بل إننـا نحمل في داخلنا "الآخر " الذي هو قـرين ونظيـر يصـبح بالتالي جانبا من جوانب "الذات".

ويوشك النص أن ينتهي بما يشبه ترنيمة فرعونية وحداثية معا:

" تغشاك وتغشاها ... هي نظيرتك وأنت نظيرها " ( ص ٩٠ ).

هي كا، القرينة الكامنة في داخله، وليست فقـط القرينـة المحلّقة فوقه، الأنيما لك، وأنت الأنيمـوس لهـا، بـالمفهوم اليونجي.

عاصي الطفل الذي ولد ومات " قبل أن يعرف له اسـم " وإذا تحيرنا قليلاً في أن نجد له أما " واقعية "، ( هـل هـي نهلة أم مريم؟ وفيم يهم ذلك ما دمنا قد وصلنا إلى أنهمـا – وغيرهما – كيان واحد متعدد الوجوه؟ ) لكننا نعـرف بعـد قليل أن " رحيل مريم كان مزعوما، تماما مثل عقمها " وأن " بطنها باتت حافلة بالترهل والتجعيدات الدالة علـى كونهـا أفرغت حملها وولدت " ( ص ٨١ ) وإذا كـان " عاصـي " ( الطفل أم الرجل؟ ) هو ابن " الفاجرة "، فأين " الفاجرة "؟

في الرواية نفَس من المرارة يتكثف فيما يطلق عليه النص " النقطة المرة ".

تتجسد " النقطة المرة " أو المرارة، في نهلـة ( وليسـت نهلة كما قدرنا إلا وجها من كيان واحد متعدد الوجوه ) ولكن ما المرارة؟ هل هي مرارة فقدان الطفل ( عاصـي ) فكأنـه فقدان للحب؟ لعله كلاهما. فالملاحظ هو أننا لا نكـاد نعثـر على ما كنا نسميه " الحب " بمعناه الرومانسي العريق سواء كان رومانسيا صلبا صارما يفترض حنانًا عميقًا أو تحـررا، ( فقدان هذا الحب هو الشأن الشـائع فـي معظـم كتابـات الحداثيين الجدد، على خلاف كتابات الحداثيين المخضرمين )

أو كان رومانسيا متميعا مما نعهد في الميلودراما الرخيصة. " استعراض البابلية " يبرأ من الرومانسـية بكـل ظلالهـا، والعلاقة بين " الرجل " و"المرأة " ( أيا كانـت أسـماؤهما ) هي، أساسا، وغالبا، علاقة حسية أو علاقة هواجس وتأملات للاحتمـالات السـيكولوجية ( أو الميتافيزيقيـة ) المتبادلـة والمتضاربة أحيانًـا، فلعـل الحنـان – أو الحـب بمعنـاه الرومانسي، هرطقة ضد القانون العاطفي الذي يحكم الرواية.

هذه المرارة إذن ( هل هي بالفعل نتيجة لفقدان مـا كنـا نسميه "الحب"؟ ) من سمات الراوي المخاطب الأساسية بل لعلها من سمات الرواية كلها أو من البؤر الأساسـية لهـذه الرواية.

" لن يرتاح لحسراتك أحد، ذلك أنها مريرة، وبغير مبرر تقريبا، ( ص ٢٧ ) " القلب مقفول ( هكذا ...! ) على تلـك الفطرة المرة النقية التي لا طائل وراء التوهم بـذوبانها فـي ضياء العالم " ( ص ٤٤ ).

" وبان لك أن جسدها ( جسد مريم ) تغير، وعريها تغير، كانت تشربك وتنهيك، وكنت، وتطيعان أبوابا تتفتح وتنساب

ثم تنساب، فتلقاك من هناك، من النهاية الأخـرى، قطرتـك المرة العصية " ( ص ٥٢ ).

" ستتحرك وتأنس لقطرتك المرة وتكون منتهى حركتـك هي سكونك حقًا " ( ص ٧٢ ).

نهلة (؟ ) إذن نقطة مرة نقية، وعصية، ومأنوسة معا.

ثم إن " الموت هو ما أدرجت لخوضه بامتياز، استقطبته، وتذكرته كأداة لتخليصك من صنوف إزاحاتك، لإلهائك عـن الانحدارات والخسائر، كإجراء غريزي لنقض السأم " ( ص ٦٩ ).

وعلى طول الرواية نجد أن الـراوي المخاطـب الـذي يلجئونه إلى تقنية خطاب نفسه إنما يؤكد أمرين: اغترابه عن نفسه أو انفصاله عنها، وفي الوقت نفسه اتحاده بها – وبكيان إنساني متعدد الوجوه، يمشـي بخطـوات شـائخة، خجـلاً وخاسرا، لا يريد مع ذلك أن يخسر ولا يقبل الخسارة لكنـه خاسر خاسر على كل حال يرزح تحت وطأة إثقالاته.

من خصائص هذه المـرارة – وهـذه الروايـة – ذلـك الالتباس الخصيب بين الصدق والكذب، وتقليـب تبـادلات احتمالية متشابكة، فلا شيء يقينًا هنـا، والحنـان والقسـاوة

متواشجان، شأن القبح والجمال، والضحية وسفاحها، والعدالة التي " لا تصلح ما انكسر ولا تعيد قطـرة دم مراقـة إلـى شريانها ... " و" الفرح ليس هو الفرح " ( ص ٥١ ).

في " استعراض البابلية " شعرية عالية، الجملة الأولى تبدأ بها الراوية بـ " موسيقى مرصعة، أبنوسية، ثقيلة وداكنـة، ترف أمام العين وتساقط على الجلد مثل زخات وبـر نـاعم ودافئ، موسيقى زرقاء تند عنها سماوات آفلة وتراتيل أزلية وتعازيم " ( ص ٧ ).

ولعل السارد المخاطب يقسمها قسمين يخص نفسه منهمـا بشاعرية ترابية. يخاطب نفسه: " ابن شاعرية ترابية أنـت، شاعرية التراب الغائلة في الخصوبة والدورات والتراتـب " ( ص ٣٩ ).

ولا يخطئ المؤلف إذ يضفي على نفسه " شاعرية التراب الغائلة في الخصوبة " إذ إن شاعريته بالفعل خصيبة كثيفـة محتشدة، هي أيضا متراتبة الدورات.

ثم يخص بادرة ونهلة بوصف أنهما " سليلتا شاعرية نارية تحفان بترابك ( أنت – أنا ) فيدفأ ويستعر ويغدو أكثر موارا من النار " ( ص ٣٩ ).

الشاعرية – أفضل أن أدعوها شعرية – محكومة، وعلى تدفقها وكثافتها – كما رأينـا مـن الاقتباسـات الكثيـرة – مضبوطة النبرات سليمة الأداء. ليس فيها إغراق أو ترهـل أرجواني. على غير المألوف عند "شعرنة " بعض المزيفين.

ومن الممكن أن نرى في " استعراض البابلية " " قصة – قصيدة " ( بالدال ) كاملة، حتى لو غلبت السردية فيها على " الإيقاعية " في بعض المواضع، ولا شـك عنـدي فـي أن الفقرتين الأخيرتين من "الراوية – القصيدة " همـا بـذاتهما قصيدتان خالصتان.

ومع أن الكثافة والاحتشاد والشاعرية " الغائلة " قد تكـون في بعض المواقع عوائـق دون وصـول " الرسـالة " أو " المحتوى " ( على كراهيتي لهاتين المفردتين ولهـذه الفكـرة كلها ...! ) أي دون اكتمال دورة العملية الفنية نفسها، إلا أن الجهد الذي يتطلبه التلقي هنا، شأن تلقـي الأعمـال الفنيـة الخصبة، يجزي نفسه بنفسه، ولعله يتطلب أكثر من قـراءة، كما يعاود المرء النظر إلى لوحة فنية أو يعاود سمع قطعـة موسيقية عالية.

إن الفقرة التي جاء بها المؤلف مـن إمرسـون بترجمـة محمود محمود، فيها رد مسبق ومستساف علـى إمكانيـة أو احتمال اتهام النص بما يسمى " الغمـوض " نتيجـة لهـذه الكثافة، و" الغموض " بطيعة الحال مسألة نسبية تماما، غير محددة، ولعلها تحتاج إلى عمل إحصائي وعلمي دقيق، إذ إن دوائر التلقي أو " المقروئية " بالمصطلح الجاري فـي هـذا السياق، ليست واحدة ولا متطابقة، فإذا كان إمرسون يقول لنا إنه ليس في العالم، في وقت واحد، أكثر مـن أثنـى عشـر شخصا يقرءون أفلاطون ويفهمونه، ومع ذلك فإن مؤلفاتـه تنحدر من جيل إلى جيل، كأن ا يحملها لهؤلاء القلة القليلة من القراء بين يديه، فلعلهم الآن أكثر من أثنى عشر قارئـًا، لكن المسألة تظل صحيحة أيا كـان عـدد قـراء أفلاطـون القلائل، أيا كان عدد قراء عـاطف سـليمان ( مـن غيـر مقارنات ). ذلك أن العمل الفلسفي الكبير أو العمـل الفنـي الحق قادر على أن يصل منه شيء ما إلى كل مـن هـؤلاء المتلقين.

من خصائص الشعرية العالية هنا ألا يأتي اسم شـارع أو مكان محددا، متعينًا، بل يستعاض عن ذلك بإشارة عامة جدا.

كل شيء وكل مشهد وكل خاطر ملفوف في ضوء شـعري غائم أو ساطع على السواء، فهو مثلاً يقول: " تأهبتم للذهاب إلى سوق الكتب، ووسط الميدان الحاشد انضويتم تحت دفء آخر وضوء آخر – صنو فريد ... " ( ص ١٨ ).

فما هو " سوق الكتب " وأي ميدان ذلك الذي يقـع فيـه سوق الكتب، هل هو سور الأزبكية في ميدان العتبة مثلاً؟ لو أن التحديد الطبوغرافي جاء هنا، هل كـان ذلـك سيضـير بالشعرية ويقلل " الدفء والضوء "؟

وفي المقابل يأتي الوصف الخارجي للشخصيات النسـائية دقيقًا مفصلاً يحدد نوع الملابس ولونها بمـا يكـاد يقـارب الفتيشية، ومع ذلك فهل في هذا التحديد والتدقيق ما يضـير بالشعرية؟

أما لغة عاطف سليمان فهي متميزة وخاصة ولها فـرادة وجرأة. ومن أمثلة المفردات البكر أو النضرة أو المفترعة ما نجده في صفحة واحدة على سبيل الاختيار العشوائي: " فجوة تشرخت "، " اضطرام العلاقة المائرة " ( من مار يمـور ) " أصيلة وقاصفة " أو " كانت نسغًا لزهـاوة الحيـاة"، "تـلاقٍ عاصر" "فستانها صائب"، و" سحرك طافر"، " إثخان الموقف

"، " تطوافات ". " ازدحامـات "، "إثقـالات"، " إيمانـات "، وهكذا.

وقد يستخدم المؤلف مفردات ليست، " أرثوذكسية "، كمـا يقال، أي ليست سليمة مستقيمة أو هي عامية بحتة، من قبيل " يلاشي " أو " أجزمت " أو " شـوحت " أو " تشـغي " أو " قارحة " أو " أسأمك أن تجأر " وإن كانت كلها، في سـياقها، غير ناشزة ولا ناتئة ولا مقحام.

ومن اللافت في لغة عـاطف سـليمان إيثـاره للصـيغة الصرفية " ينفعل " من قبيل: يندبح قلبها، ينوصـل، انتشـأ، انعزل، انجرحت، تنعتم.

فهل في هذه الصيغة اللغوية ما يشي بنوع مـن القدريـة والطوعية " للانفعال " بمعنى الطواعية لوقوع الفعل من علٍ أو من الخارج وليس "الفعل " بمعنى الإيجابية فـي إحـداث الحدث وليس مجرد تقبله أو الانصياع له؟ أيمكن أن يكـون في إيثار هذه الصيغة ما يوحي باغترابٍ ما، كنت قد أشرت إلى جانب من جوانبه في استخدام صيغة المخاطب للـذات، أي " الأنت – أنا "؟ إذ إننا إذا رددنا الطرف إلى الرواية كلها وجدنا أن من يقوم بالفعل أي من يبادر بإيقاع الواقعـة هـي

المرأة متعددة الوجوه وليس السارد – المخاطب الذي يكتفـي بالانفعال أي بوقوع الفعل عليه.

كان عاطف سليمان قد أصدر مجموعة قصصية بعنوان " صحراء على حدة " ولذلك الكتاب الأول الذي لم يلق – كمـا هو متوقع – أي رواج إعلامي أو نقدي، قيمة فنية مرموقة، فقد كان بشارة بظهور – بل تحقق كاتب ذي موهبة كبيـرة ومقدرة عالية في فن القص، وعلى وجه التحديد، فـي فـن القص التجديدي، أو الطليعي، لا باعتبار ذلـك الفـن مـن محاولات " المبتدئين " أو من شداة الفن، بل باعتبـاره فنًـا يتطلب درجة كبيرة من تملك ناصية فن السرد، وقد تأكد ذلك بظهور "استعراض البابلية " التي لم تلق حظًـا يـذكر مـن اهتمام النقاد.

من الواضح أن الكاتب على مستوى يعتد به من الثقافـة، والدربة، والإطلاع على منجزات هذا الفن بعامة.

من خصائص عمل هذا الكاتب في مجموعة " صـحراء على حدة " ورواية " استعراض البابلية " معا أنه يستطيع أن يوظف ما يمكن أن أسميه " شاعرية النقائض " بين المـوت والحياة، ودلالات كل منهما ( في قصة " الجسد الذي طلـع

إلى الموت الأزرق " مثلاً ) وإن كانت المقابلات – بمعنى التواجه والتراسل والتنافر – بين النقائض تتبدى في عمله كله، وهي رؤية تنعكس في وعائها غير المنفصل عنها من المفردات والأوصاف.

فهو إذن لا يرى الأمور سوداء حالكة أو بيضاء شاهقة ولا يرى في أي أمر من الأمور بعدا واحدا، بل هو دائما يقع أو يوجد في منطقة رمادية، منطقة الالتباس الضروري والطبيعي الذي نغفل عنه كثيرا لأننا ننشد الوضوح، كما أنه يرى أكثر من بعد واحد في كل موقف، وكل شخصية وكل مشهد.

ومن سمات عمله القصصي كذلك، الإيحاء بجو خرافي، فانتازي، باستخدام بنى عادية، يومية، بحيث يصبح الواقع وما وراء الواقع عنده – كما ينبغي أن يكونا، في ظني – دائما – وحدة متناغمة.

الخصيصة الثالثة – كما تجلوها قصته الثالثة من " صحراء على حدة " " ريثما تلتئم الوردة " – هي امتزاج الأزمان، بل امتزاج الآباء والأبناء، وهو ما يتردد في أكثر من عمل لهذا الكاتب، دون إقحام، ودون افتعال.

المخيلة التي تؤتي عملها في نصوص هذا الكاتـب لهـا شطحاتها، بما يتأتى عن ذلك، كما أشـرت، مـن تركيبـات لغوية فيها جرأة ( ليست ناجمة عن جهل باللغة أو قصـور في الخبرة بها ) بل لأن جرأة الفانتازيا تقتضيها بالضرورة. والحال أن هذه " الرؤية – التقنية " تقتضـي مفاجـآت فـي تحولات الظواهر إلى نقائضها أو إلى استحالات مغايرة لها، فيكشف ذلك عن أغوار مضمرة لا يضغط الكاتب علينا فـي بيانها، بل يمسها بخفة ورهافة، لتتركنا في حال الدهشة التي لا غنى للفن الحقيقي عنها.

تصاحب ذلك كله وتعززه، يقظـة عقليـة للاحتمـالات المختلفة الكامنة في موقف، أو في تأمل الجوانـب المختلفـة لفكرة ما أو في تقليب مناحي شعور أو حس ما، مما يكسـب النص كثافة – مطلوبة ومحمودة – وغنى. لننظر إلى ذلـك في كل نص " استعراض البابلية " وإلـى قصـتي " بـادرة والأوقات المغلقة " و" خرائب الهارمونيكا "، ومع ذلك فـإن على هذا الكاتب أن يولي اهتماما خاصا ببضع هنات لغويـة متواترة، تشوب قوة اللغة عنده، كما إن عليه فـي ظنـي أن يصيخ السمع إلى فقرات تقارب فيها الشعرية أو " الشعرنة "

اللفظية حدا من السرف يهزم نفسه بنفسه، فلعلها من عثرات الكتابات الأولى إذ ألاحظ انحسار ذلك في قصصه الأخيـرة، وفي روايته على وجه الخصوص.

السمة الرئيسية في ظني عنده هي ما يمكن أن أسميه غلبة الخيالات العقلية محكومة الشطح ودقيقـة التركيـب، فهـي فانتازيات مدبرة في الغالب، تلقائية أو عفوية فـي النـادر، ولعل أسس هذه الخيالات العقلية، من حيث البنية القصصـية تحتاج إلى مزيد من الترسيخ، ولعل ذلك قـد تحقـق علـى الأخص في قصتيه الأخيرتين البديعتين " الميلاد الشاهق " و" حواس الحريقة " ( المكتوبتين فـي ١٩٩٢ و١٩٩٤ علـى التوالي ) من " صحراء على حدة " ثم في روايته.

الإيقاع السائد في عمل عاطف سليمان هو التنـاغم – أو التراسل – أو التجاور على الأقل، بين دقة رصد الجزيئـات الواقعية، وبين تخييلات أو تهويمات هي بطبيعتها غير قابلة للتدقيق أصلاً، مما يوجد تزاوجا موسيقيا كوانترابنطيا مـن شأنه أن يولد قلقًا مخصبا، ذلك، بطبيعة الحال، مـن شـأن القص الحداثي الذي يرفض من البداية أن يقود القارئ إلـى استنامة الراحة أو الركون إلى الإجابات المهدهدة.

يتأتى هذا التراوح أيضا من شـاعرية لغـة – ورؤى – مصاغة بعبارات لها سمت التقريرات العقلية الصاحية، ولعل ذلك وليد خصيصة موهبة هـذا الكاتـب: اسـتمتاعه بكـل النقائض، سواء كان ذلك بين طرفي المعادلة المجازية أو بين طرفي التخيل والتفكر.

القصتان الأخيرتان في مجموعته القصصـية " المـيلاد الشاهق " و"حواس الحريقة " كانتا تنبئان بمرحلة جديدة فـي فن هذا الكاتب، بل تؤكدان نضجا لا شك لدي فيه، وامتلاكـا للأداة الفنية العالية، وللرؤية الخاصة التي تبدو ذات بكارة لا تنكر، ذلك أن الذكاء السردي الذي يتمتع به الكاتـب علـى طول عمله قد أصبح محكما وملهما في الوقت نفسه، واتسعت رقعة ضرورية للانفعال لعلها كانـت مضـيقًا عليهـا فـي القصص الأولى من مجموعته، وأخذت براحها في روايتـه، أصبح لرقة القلب مكانها وإن كانت مضمرة، مسترقة كامنـة – وأظنها لا غني عنها للعمل الفني – بجانب دقـة العقـل، وخفتت شبهة اللعب العقلي المصمم مـن قبـل، أو التـدبير المسبق الذي كان يبدو ناتئًا في بعض القصص الأولى مـن

مجموعته وإن كانت تغطيه دائما – وتغفره – دفقـات مـن التخيل لا غلاب لها.

فإذا كانت " صحراء على حدة " بشارة وتأكيدا في الوقت نفسه لموهبة حقيقية في أدبنـا القصصـي الحـداثي فـإن " استعراض البابلية " تأتي لتثبت هذه البشـارة وتؤكـد هـذا التحقق.

## " وخزة خفيفة " (*)

## غادة الحلواني

لعل السيريالية باعتبارها اتجاها أو نزعة حداثيـة قـادرة على تحدي مرور السنوات، أي أنها ليست تاريخية فحسـب، هي من أبرز السمات في هذا العمل.

يتألف كتاب " وخزة خفيفة " لغادة الحلواني مـن شـقين: قصة طويلة أو رواية قصيرة – هي " العصـا والشـمعة " ( من نحو خمسين صفحة، من شقين، بـدورها ) ثـم مـن قصص أو مقطوعات قصار، لا يزيد أطول نص فيها عـن أربع أو خمس صفحات، ويقتصر معظمها على صـفحة أو صفحتين، فيما عدا مرة واحدة بلغت إحدى القصـص فيهـا ثماني صفحات.

مما يسترعي الانتباه، أولاً، أن هذا الكتاب يجمع على نحو لا تنافر أو نتوء فيه بين جانبين متناقضين في الأداء: الجانب الأول هو الدقة التفصيلية المسرفة الهندسية تقريبا في تصوير المشهد الخارجي أو الحركات الجسمانية مع تحديات متقصية

---

(*) دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

تكاد تكون ميكروسكوبية للمواقع والنسـب والعلاقـات بمـا يذكرنا – على نحو ما – بإنجازات المدرسـة الشـيئية فـي رصدها للمظاهر الخارجية حتى أدق دقائقها – وفي تقديري أن ذلك امتداد للمذهب الطبيعي حتى الذهاب به إلـى آخـر الشوط، هذا جانب.

أما الجانب الآخر النقيض فهو عالم الحلم بـل الكـابوس والسطح الفانتازي والغوص إلى طبقات جيولوجية غائرة في هذا العالم السيريالي الذي أنبتّت صلاته تماما بالعالم المسمى واقعيا بعد أن وضـعته الكاتبـة موضـع النظـر المتـأني المتفحص.

ولعل الانسيابية الدمثة التي تجمع بين هذين المتناقضـين تتأتى عن الأسلوب الذي يبدو، ظاهريا، كأنه أسلوب منطقي " عاقل " حتى بل خاصة في أداء أشد المشـاهد إمعانـًا فـي الخروج من مواضعات المنطق وانتهاكًا لمقتضيات العقـل، وهو نوع من الأداء الكافكاوي المأثور الذي يتناول مشـاهد فانتازية مغرقة في الخيال – حتى لتكـاد تكـون جنونيـة – بأسلوب هادئ محايد ورصين جدا، بعيد عن كل ما يـوحي بالغرابة أو الاضطراب أو التخليط المشعث.

والكتاب كله يقوم على مثل هذه الثنائيـة أو الازدواجيـة التي يقترن أحد جانبيها بالآخر اقترانًا حميما وعضويا.

ولنأخذ عفو الخاطر من بين شواهد كثيرة، نص " تأملات فنان فاشل ":

" من الصعب وصف ملامح إنسان المرآة، فمرآته التـي تنتصب أمام وجهه تمنع رؤية ملامح وجهـه. إلا أن هنـاك خمسة أوضاع يمكن من خلالها وصـف ملامحـه. وهـي أوضاع تتناسب مع مكان المرآة، فالمرآة ممتدة على حامـل ينتهي بقاعدة حلَقية تلتف حول رقبته – رقبة إنسان المرآة – والمرآة بمقياس وحجم وشكل الوجـه بالضـبط. ويختلـف وضعها بالنسبة للوجه، فهناك مرايا ملتصقة بالوجه تمامـا، ومرايا عند طرف الأنف، ومرايا على مسافة لا تتجاوز عقلة الإصبع من طرف الأنف ... "

وهكذا يمضي الوصف أو الرصد الذي يوشك أن يكـون مملاً لفرط دقة تفاصيله لولا أن التشويق الغريب يتأتى عـن فرضية مسلم بها ومستحيلة عقلاً في الوقـت نفسـه، وهـي فرضية أن هناك " إنسان المرآة " كأنه – بالتعريف وبالحد – إنسان خاص، كأنه مثلاً إنسان النياندرتال أو الإنسان المجنح

الخرافي، ولكنه موضوع أمامنا على قاعدة " حلقية" تخايل أو تراوغ أو تعرض نفسها على أنها قاعدة واقعية تماما، أرضية تماما، عادية، معروفة ومسلما بها منذ البداية.

وفضلاً عن هذه الخاصية في أسلوب نص غادة الحلواني – وهو أسلوب يتضمن في ذاته رؤية لا تنفصل عنه، بداهة – فإن ثم ومضات شعرية تبرق في هـذا الـنص، وعلـى كراهيتي لابتذال كلمة الشعرية هذه الأيام حتى أوشـكت أن تفقد مدلولها، فلا أجد بديلاً عنها، ما دمنا نعيد إليها طزاجـة معينة، ولهذه الومضات الشعرية وقع أفعل وأقوى إذ تأتي في غمار سحب ثقيلة وربمـا جهمـة مـن المنطقـة الخداعـة والسـيريالية السـافرة، بـل إن بعـض النصـوص – أو المقطوعات أو فلنسمها ما شئنا من تسـميات ( " مـاذا فـي الاسم؟ الوردة هي الوردة أيا كان اسمها " ).

فإذا أتيت بالشواهد مقتطعة من سياقها، وهو ما لا يجوز، فالعذر الممكن هو أن صنعة النقد تحكم ...!

في نص " محاولات الميلاد " وهو نص يتميز بالعضوانية حتى النخاع تأتي هذه الومضة:

" بكينا كما لو كنا شمسا تغرب.

رقصنا كما لو كان الوعد بميلاد ثان صكًا نحتفظ به تحت وسادتنا

وثقةً في دموعنا وضحكنا هشمنا المرآة " ( ص ٦٩ ).

وفي نص " البهجة " وهو نص لا بهجة فيه، نقـرأ هـذا الحوار:

" هو: إن ما بيننا شتاء يأبى أن يكون باردا

هي : إن ما بداخلي لك أسطورة الخلق

هو : إن ما بداخلي لك وحش الشعر البري

هي : إن ما بيننا مطر يخافه المبتلون " ( ص ١٥ )

أقدر أن " وحش الشعر البري " يجـوس خـلال نـص " وخزة خفيفة " كله ( وهو على الأصح وخـزات عنيفـة )، ويختبئ هذا الوحش الشعري وراء أدغال الرؤى المتكاثفـة بحشوية الجسدانية، وهندسية الرصد الخارجي، فـي الوقـت نفسه.

هذه الومضات الشعرية تأتى متسقة وداخلية فـي نسـيج الحكي والسرد اللذين تتمتع الكاتبة بمقدرة عليهمـا لا شـك فيها، لا تتبدى هذه المقدرة فحسب في نصوص مثل " الشهد والنبيذ " و" العصا والشمعة " بل تفرض نفسـها فـي جـل

النصوص أو المقطوعات القصار منها أو التي على شـيء من الطول، وهي – كما لنا أن نتوقع – ليست مقدرة مدارها وضع الحبكة في بؤرة النص بعد المقدمة أو الفرشة التمهيدية التي كان متصورا، زمان والآن، أنها ضرورية لحسن صنعة القص، كما جرت بذلك مياه نصوص تقليدية أو حديثة كثيرة، بل هي تضعنا مباشرة في بؤرة الحدث، والحدث هنـا فـي الغالب ليس " حادثة " بل هو " علاقة " سواء كانت العلاقـة بين شخصين هما في الغالب رجل وامرأة أو أكثر، أو كانت علاقة بين الأشخاص والأشياء، أو الكائنات، مثل القطـط أو الفئران أو تجسيمات الهواجس والكوابيس، وفي كثيـر مـن الحالات تكتسب هذه العلاقة عنـف الحـدث أو عرامتـه أو مفاجأته على السواء. وما من جدوى فـي أن نعيـد حكـي حكايات النصوص، لأنه لا معدي عن معايشتها مباشرة، دون وسيط من إعادة حكي هي لا بد تغيرهـا جوهريـا إن لـم تصهرها جوهريا، وأكتفى بأن أورد نصا فتحت عليه الكتاب عفو الخاطر ودون اختيار: تحت عنوان " طقوس ليلية ":

" أيقظته رائحة دم خفيفة

رآها تقضم ذراعها الأيمن بأسنانها ... أدمتـه ... إنهـا النوبة " ( ص ٥٣ )

هكذا، دون تمهيد، دون تفسير، نحن في قلب أو بـؤرة " الحدث – العلاقة " من أول كلمة.

وليس هذا نادرا أو حتى شائعا فقط، بل هو سائد.

و" الدم " ( على سبيل الاستطراد ) يسيل نزرا أو مدرارا على طول هذا الكتاب وعرضه، بـل يكـاد يكـون حـواذًا مسيطرا على حياة هذا الكتاب، وهو ما سوف أعود إليـه إذ أتناول " الخصائص المضمونية " في هذا النص كلـه، مـع إعادة التأكيد للمرة الألف أنها لا تنفصل عـن الخصـائص الأسلوبية، وأن لحمة المضمون متداغمة مع سدي الشكل بلا افتراق.

ولعل أولى هذه الخصائص، إذن، هي ما تعالجـه غـادة الحلواني من تشوهات وإفرازات جسمانية وروحية، وسوائل وأعضاء ممنوعة من الإشارة إليها فـي الأدب " المـؤدب " المدجن، وذلك بحرارة تحتاج إلى معدة قوية لتقبلها.

ولكن هذه الحرارة العضوانية الفيزيقية تقابلهـا هندسـة الرصد الهادئ، الميكانيكي تقريبا، للأجسام والكتل والأبعاد.

هذه الازدواجية التي يتكافـأ طرفاهـا، أعنـي طـرف الجسمانية السيالة من ناحية، وطرف الرصد البارد الشـيئي المهندس من ناحية أخرى، هي ازدواجية متواترة في النص، وإن لم يكن طرفاها دائما على هذا القدر من التكافؤ.

والأمثلة على ذلك يكاد يقصر الإحصاء عـن تعـدادها، ومرة أخرى نقرأ، عفو الاختيار: " وبـدأت الغـرز التـي صنعتها النسور في ظهره ورأسه تنزف دما أحمـر لامعـا طازجا، طغت رائحته على أنفه وعلى خياشيمه، وسال الـدم على وجهه ليتسال إلى فمه ويختلط بلعابه ... " ( ص ٣٦ ) أو " وركع إلى جانبه لامسا بشفتيه جلد سوته " ( ص ٣٧ ) أو هذا النص السيريالي الشرس و" البشع " وغير المتـورع، كما ينبغي للسيريالية الحقيقية أن تكون، إذا لم تكـن مجـرد مناوشة، ذلك أن معظم ما كتب من قصص بالعربية تحـت شعار السيريالية إنما هو مناوشات ومقاربات وليس ضـربا في صميم السيرالية:

" وقد قتلت أباها، ومارست الجنس مع أمها، وغرست في أحشاء صديقتها دودة صغيرة التهمتها حتى الموت، وضبطها زوجها تلحس دم دورتها الشهرية، وتلحس سائلاً شفافًا عندما

فحصه وجده سائلاً منويا، وعرف بعدها أنه يخرج من فمها كل يوم في الساعة الخامسة صباحا وتقـوم بوضـعه فـي زجاجة من أجل أن تقتات عليه طول اليوم " ( ص ٦٠ ).

هذه رؤى هذيانية تنبع من شراسة الحياة الجسدانية البحت المنفلتة تماما من القمع المعتاد، كما نرى، على سبيل مثـال واحد من بين أمثلة كثر، في:

" مع المرأة القبيحة يختلف الأمر، ففور رؤيته لإحـداهن، يأمر أنفه أن يسيل وزوايا عينيه بأن تمتلئ بالعماص، ويتهدل لسانه مفرزا كمية من اللعاب تحسده عليها أنثى العنكبـوت، ويخلع سنته الأمامية " ( ص ٦٣ ).

هذا المشهد بالغ المدى في ابتعاث التقزز، المكتوب بلغـة حيادية وباردة وصارمة، يقابله – كما هو الشأن غالبا – نوع من الحنان المرهف الخفي، وإن كان الطرفان في النص كله غير متكافئين. نجد مثلاً في نص " طقوس ليلية ":

" الليلة ... تحركت نحوه وتكورت في حضـنه. مسـح عرقها، هدهدها، نامت وهي تنظر إليه، لأول مرة تبكي ... في المرات التالية لتلك الليلة أصبح دليله وخزة خفيفـة فـي بطن الإصبع الصغير لقدمه اليسرى " ( ص ٥٤ ).

فهذه وخزة خفيفة من الحنان تعادل شراسـة أو عرامـة التمزق الجسدي أو العنف الشهواني المكبوت أو المقلوب.

وفي نص " محاولات الميلاد " مرة أخرى، تبدهنا الجرأة الفيزيقية المهندسة:

" على حافة بحيرة عينها ارتمت، ومدت يدها وأخرجـت مبيضيها، ضفرتهما، ربطت طرقًا في لسانها وأدلت طرقًا في البحيرة.

في قاع البحيرة وضعت طرف ضفيرة مبيضـها تحـت فخذها تكمل ضفيرة الرمل التي بدأتها منذ أن شـيد السـور الزجاجي حول السهول الصخرية يوم ذرفت الشمس بلورات ماسية تحتضن كتلاً لعابية " ( ص ٦٧ ).

ليس غريبا إذن أن نجد في الكتاب ما يشي برؤية للـنص كأنما هي من الخارج.

" الحاجات دي ما بتتقالش " ( ص ٩٥ ).

يقابل ذلك، في سياق الازدواجية التي أشرت إليها:

" لا تدعي أنك لست فرحة، إن هذا هـو مصـدر القـوة الحقيقي في العالم: أن تدخلي للمناطق المحرمة والمهجورة " ( ص ٦١ ).

إن هذا الفرح الذي لا تنكره إحدى شخصيات – أو أحـد أقنعة – غادة الحلواني، بدخول، وعلـى الأصـح باقتحـام، المناطق المحرمة، أو المهجورة، هو بالفعـل مصـدر قـوة حقيقي في نصوصها. ولذلك فإن في هذا النصوص نوعا من المرح الذي يشارف مرح الجنون بالتحرر من القيود العقليـة الجامدة، وبالجرأة على قول الأشياء التي لا تقال، عادة، من باب التأدب الاجتماعي – أو إن شئت من باب التخوف مـن السطوة الكامنة – ولعلها الطاقة التي يمكن أن تكون مدمرة – لهذه الأشياء التي لا تقال، أي لهذه الأشياء التي تـدور – أو تمور – في غيابات الشبق والإحبـاط والتقلبـات الفيزيقيـة والرؤى الكابوسية لكل ذلك العالم الـ "تحت واقعـي" فهـو مرح قاتم بل مقبض أحيانًا إذا صح الجمع بين المتناقضـين، وفي الفن يصح ذلك بامتياز.

مصدر القوة هنا أن التحكم العقلي الذي يتخذ غالبا هيئـة الحياد في الرصد وبرود التقصي يسيطر على تلك القوة اللا عقلانية لينظمها في سلك الفن، وفي هذا الإجراء الصعب سر التحرر الحقيقي، فمهما بدا هذا النوع من المرح مما يـدخل في باب الجروتسك أي التشويه والغلـو فهـو فـي النهايـة

منضبط فنيا بل تتخلله كما قلت ومضات شعرية بارقة تنيـر بعض الشيء من جهامته.

ولعل هذا اللعب الفني المرح في غلوائـه، هـذا الفـرح الجروتسكي بمتعة الخيال المنطلـق يتبـدى بوضـوح فـي نصوص مثل: " ماذا يحدث عندما تأكل اللبؤة فأرا " ولعلنـا في هذا النص نلمح أيضا لمسة من إدانة للآلية المسيطرة أو التي توشك أن تسيطر على حياتنا، فهذه اللبؤة التي أكلت فارا قد تحولت إلى حديدة " ذات لون أرجواني ... ولم يتبق مـن اللبؤة إلا ذيلها ... وفي الخط الفاصل بـين عـالم الغرفـة الداخلي والعالم الخارجي نبتت للقطعة الحديدية ريشتان ... " وكأنما هي نفسها نص غادة الحلواني الذي يجمع بين وحشية اللبؤة الملتهمة وجمود وصرامة الرصد الحديدي، النص الذي يقع دائما على الخط الفاصل بين العـالم الـداخلي والعـالم الخارجي، ويوشك أن يطير بجناح من ريش الخيال المحلق، لولا أن الكاتبة تمسك به في اللحظة الأخيرة، ثم نعـرف أن اللبؤة هي أيضا أنثى كانت جميلة واستحالت إلى وجه منتفخ متورم مبتسم ابتسامة هادئة لم يتبق من هذا الوجه الذي كان محبوبا إلا عينان لامعتان.

هذا الكتاب كله يلهمه ما رأيناه من عنف المخيلة القـادرة على اجتراح الطابو أو علـى انتهـاك المحظـور، يقابلـه باستمرار هدوء الرصد الـدقيق حتـى فـي تتبـع حركـة الأطراف، ولنأخذ مثالاً على ذلك من صفحة ٣١:

" جرت أمامه في ساحة معبد الكرنك، بـدأت تـرقص، اختار حجرا كبيرا ليجلس فوقه، وقفت مستقيمة. ذراعاها إلى جانبها. رفعت ذراعها اليسرى في حركة نصف دائرية حتى وصلت إلى أعلى رأسها، ثم خطت خطوة بقـدمها اليمنـى. ثنت جذعها إلى الخلف حتى لمست أناملهـا اليسـرى أرض المعبد. ثنت ركبتها اليسرى نزولاً إلى أرض المعبد، بينمـا ظلت ساقها اليمنى مستقيمة على الأرض، وذراعاها متشابكي الأنامل فوق رأسها، رفعت ساقها اليمنى إلى الأعلى في خط مستقيم، وأصابع قدمها مشدودة تماما. حركـت سـاقها فـي حركات دائرية صغيرة تتسع وتتسع وتتسع حتـى أحاطـت الدائرة محيط جسدها المستلقي من أناملها المتشـابكة حتـى ركبتها المثنية ".

فلعله كان من الضروري أن نورد هذا المثال على طوله، حتى نتبين، على مهل، هذه المقدرة على الرصد المتأني لكل نأمة ولأدق حركة.

تذكّرني بعض صور غادة الحلواني، على نحو ما، بصور سيريالية للمصور البلجيكي ماجريت عندما تقول:

" جلست إلى تسريحتها لتزين وجهها، لم تر وجهها، فـي النظرة الأولى رأت فجوة مكان رقبتها، في النظـرة الثانيـة رأت صندوقًا حديديا بقفل نحاسي صغير، هوت بصـندوقها الأسود، تهوي حيث يجب أن تهوي في دفق مـن الأحـلام تهوي. كأن شيئًا لم يكن. انحنت قليلاً، لكنها هـوت وهـوت صريعة انبلاج الهوى. وجهها مرآة " ( ص ٤٣ ).

ولا مجال هنا للحديث عن تأثر أو اقتفاء للوحات سيريالية معينة، فإن أصالة النص لا تسمح بأي شيء من هذا القبيـل، وخاصة أن الصورة سرعان ما تتحول إلـى حركـة وإلـى ومضة من الشعر " هوت صريعة انبلاج الهـوى، وجههـا مرآة ".

ذلك أن هذه النصوص مؤسسة في تقديري علـى وعـي متحرر من الروابط التقليدية، أي إنه يضع لنفسـه روابطـه

الخاصة غير التقليدية وغير المألوفة وغير العقلية، فإذا كـان يبدو فيه نوع من التفكك الظاهري فإننا لا نعدم أن نجد وحدة كامنة بين الرؤية الخارجية والوعي الداخلي ...

وفي المثال الذي ذكرته للتو إذ تسـقط صـريعة انـبلاج الهوى فكأنما تفقد ذاتها لكي يصبح وجهها مرآة، لعلها علـى الأرجح مرآة لهذا الهوى نفسه الذي صرعها، أي أضـاع أو أفقدها ذاتها، وهكذا يمكن أن نجد الرابطة الخفية في داخـل التفكك الظاهري ...

ومع ما يلوح من شغف غادة الحلواني بتفاصيل المشـهد الخارجي الظاهري وكوابيس المشهد الـداخلي السـيريالي، فلعلني قد لمست في نصوصها تأملات لما اصـطلح علـى تسميته بـ " القضايا الكبرى " مما يكاد يشكل ميتافيزيقا غير معلنة.

وتتضح تلك اللمسة من اختيار الكاتبة لذلك البيت المدهش والعميق، في تقديم نصوص " وخزة خفيفة "

يا شقيق الروح من جسدي          أهوى بي منك أم الم

فالشاعر لم يكتف بأن يكون محبوبه شقيق الروح، بل هو أيضا وأساسا " من جسدي " الجسدانية فـي الهـوى كـفء

للروح، أي مقوم من جوهر الهوى، ولكن البصيرة النافذة في هذا البيت – وهي البصيرة السائدة على حياة النصوص كلها – هي السؤال الممض عن أن الهوى هو ألم، وليس بهجـة، والإحباط، أو ما يأتي في النص بعبارة " الإخفاق الجنسـي " هو التيمة الغالبة، وما يقترن بذلك من أن شخصيات الكاتبـة – أو أقنعتها – ترد على هذا الإحباط بما يشبه إنكار الأنوثة نفسها، أو الاشمئزاز من " كيس زبالتها " الشـهرية مـثلاً، ولعل ذلك أوضح ما يكون في أهم نص من نصوص " وخزة خفيفة " وهو " العصا والشمعة " كما يتبدى أيضا في " حكاية على الهامش " حيث نجد أن في داخل كل تحقق طعنة خفيفة تظل بلا برء حتى الموت، أو هي بنص الكاتبـة "حـوادث صغيرة هي في الغالب أول طريق للموت " ( ص ٤٠ )، أي إن القضية هنا ليست فقط أنه في كل تفاحة دودة، وفي كـل نضج عطب، بل أكثر من ذلك إن هذا العطب هو جزء مـن عملية الموت التي تبدأ مقترنة بالحياة.

وصحيح عندي أن هـذا الـنص ينقسـم إلـى قسـمين متجاورين لا رابط بينهما، وأن شق التنهدات فيه يبدو مفتعلاً ومقحما وأن النص إنما يبدأ بالفعل بعد انتهاء الفقرتين الأولى

والثانية اللتين أراهما حشوا وفضولاً لا ضرورة لهما، ولكن الصحيح أيضا أنه حتى في هذا النص الناضج عطب كـامن يبدأ معه أو يبدأ قبل أن يبدأ النص نفسه، ولكنه بالقطع لـيس أول طريق لموت النص، بل إن للنص حياته التي تقوى على تمثل أو حتى هجران هذه البداية المقحمة.

وفي نص " المرجيحة " لا أملك إلا أن أتساءل هل سقوط الشخصية من المرجيحة عند توقفها فجأة، " وانزلاق جسدها في الهوة بين المقعد والحاجز " مجرد صـدفة محسـوبة أم يحمل في طياته دلالة السقوط في الهوة الفاغرة بـين العـالم الداخلي وحاجز العالم الخارجي، بين شهوات "الـروح مـن جسدي " من ناحية، وصلابة حاجز الأشياء الخارجية وربما الأوضاع والتقاليد الاجتماعية، فضلاً عن أن الكاتبة لم تقـل "وسقطت " بل أكدت على " انزلاق جسدها " كأنمـا المقـوم الرئيسي هو الجسد، كما هو دائما، فهل الروح أم الجسد هو العطب الداخلي في الكيان، وأيهمـا أول الطريـق للمـوت؟ ليست تيمة السقوط، على هذا النحو المضـمر والموضـوع ببساطة، مما تسهل الإجابة فيها عن هذا السؤال، إن لم تكـن الإجابة مستحيلة.

مما يندرج في سياق المستوى الكامن من الدلالات الرئيسية في نصوص " وخزة خفيفة " ما أشرت إليه من أن إحباط الهوى وما يقترن به من ألم، هو التيمة الغالبة في النصوص كلها، بل إن الحب يقترن كذلك بالموت – كما ينبغي له دائما أن يقترن.

في نص " العصا والشمعة " المكون من شقين متكاملين تماما سوف نلاحظ على الفور أن نص " العصا " ذكوري الصوت، وأن نص "الشمعة " أنثوي الصوت، ولن أحكي – كما أكرر دائما – حكاية أو حدوتة النص، بل ألاحظ فقط تلك النقلات بين حجرة برجوازية عادية مألوفة بل مبتذلة موصوفة بتلك الدقة الهندسية التي نعرفها عن الكاتبة، وبين معابد وصخور وكهوف وأعشاب، أو النقلة من البانيو والحمام اليومي المعتاد إلى الدماء – ولن نخلص أبدا من الدماء – والهياكل العظمية المصنفة بدقة تشريحية، وعبر النص لا نخطئ الإيماءات الجنسية الدالة، من السلالم إلى القطط، ومن نقر النسور إلى التعرية من الملابس حتى التعرية من اللحم والأعصاب والجلد والدم وصولاً إلى ما يمكن أن أجده عريا مطلقًا، العري في إطلاقه، وهو مع ذلك

بالغ الحسية والعضوانية، هذا إلى أن للعصي الأربعة، فـي نهاية هذا الشق من النص، دلالة قوية إلى أعضاء الـذكورة الصلبة، بينما النار الذي يقول " البطل " عنها طلعت روحي حتى الموت، تومئ أيضا إلى نار الشبق المحبط حتى الموت.

أما أنه شبق محبط فلا شك فيه إذ يبدأ المشهد القصصـي بافتتحاية شبقية لها أصداء سيريالية، وحتى تضميد الجـروح الدقيقة من أثر عضة قط، في سـاق الفتـاة، يأخـذ شـكلاً ومحتوى شبقيا، ثم ينتهي المشهد بأن الرجل لا بد أن يسافر، أي إنه يخذل فتاته في النهاية، " تسحب حقيبتها وتتوجه إلـى باب الشقة وتفتحه دون تـردد وتتلاشـى وراءه " وإذ يـتم الإخفاق تماما، يضع " كفه اليسرى على كتفه اليمنى يتحسس خدها الذي كان راقدا هنا منذ ثوان، فابتلت أناملـه: " أودى الدموع دي فين؟ "مص أنامله المبللة بدموعها " ( ص ٣٠ ).

" ... غرباء عن أنفسنا وعن الآخرين ... ويظل محكوما علينا أن نلبس نفس الجسد ونتحرك بنفس الذات فـي خلـود أبدي ... نخلق الخلود بطريقة من الطـرق لعلهـا أسـخف الطرق، نحيط أنفسنا بالتابوهات المملة " ( ص ٢٣ ).

أما شق " الشمعة " بصوته الأنثوي، فيبـدأ: " وضـعت رأسها بين فخذيها، ولوت رقبتها، لم يكن أمامها بديل آخر " ( ص ٤٠ ) كأنما لا بديل عن هذه الشبقية الذاتية بعد افتقـاد الشبقية المصطلح على أنها سوية بين امرأة ورجل، والقـط هنا حضور ذكوري شبقي، قوي، سوف يقتـل بـل سـوف يمزق، بعد أن تتوالى الأحلام أو الرؤى الهذيانيـة، ارتطـام جسد رجل بالأرض بعد صدمة لوري، عينان رماديتان لفأر صغير، وهي مهروسة بين طيات اللحم المغلفـة بالصـوف نراها مسلسلة بقبضة يد أخرى ( افترض أنها يد ذكوريـة ) وذراع رجل في الأوتوبيس المزدحم تحيط بخصرها " وضع رأسه على بطنها ... ويزداد توغل أصابع الرجل في لحمها " ( ص ٤٥ ) ولا أحد يتقدم للنجدة، أذلك لأننا كلنا غرباء؟ أم لأنها تستمرئ تلك القبضة وذلك الوضع المطبق المحاصـر نفسه؟

ثم يأتي إحباط الحب – أو إحباط العلاقة – مرة أخـرى، يأتي بالبريد العادي دون تبرير ودون تفسـير " مـش لازم نشوف بعض ثاني " ويعقب ذلك محاولة إحراق طابور مـن النمل على الحائط، واحتضان خفاش، ثم تقتل قطهـا وهـي

عارية، تقيم طقسا مثل طقوس القداديس السوداء في القـرون الوسطي، أربعين شمعة حول بقايا جسد قطها ( حول بقايـا جسد رجلها ) ثم هي تتقمص كائنًا ذا جناحين ( يبدو أن ذلك أحد الحلول لمأزق النص، كما حدث في " ماذا يحدث عندما تأكل اللبؤة فأرا؟ " )

" مذاق الدم في فمها أوقف قبضة يدها. يتناثر دمه في كل مكان على المرآة على جسدها العاري، علـى كـل شـيء. لملمت بقايا جسده الصغير بين كفيها ووضعته في منتصـف الغرفة. رسمت حول بقايا جسد قطها دائرة بأربعين شـمعة، وقفت وبقاياه بين قدميها في مركز الدائرة الشمعية. فـردت جناحيها وحلقت حوله، رقصت حوله، دبدبت بقـدميها فـي خطوات راقصة حوله، قفزت خارج الدائرة الشمعية. نظرت إلى الجهة المقابلة من الدائرة، وقررت أن تقفز إليها.

وعندما فشلت محاولاتها الأربعون في القفز نحو الناحيـة الأخرى من الدائرة، بعدما احترق معظم جسدها، وتحطمـت ساقها اليسرى، وأحد أضلاعها، وغدا الشمع الذائب هو الذي يشكل ثديها ".

ثم ها نحن نعود إلى بداية النص:

" لم يكن أمامها بديل آخر: وضعت رأسها بين فخـذيها، ولوت رقبتها " ( ص ص ٥٠ – ٥١ ) فهل هو تدمير للذات الأنثوية في طقس سيريالي جموح وبشع بعد أن فُقد أو أحبط أو دمر الحب؟ هل هو رفض صارخ للأنوثة التي " اكتـوت بسيخ من نار بين فخذيها " ( ص ٤٤ ) " ولم تعد تشعر بأنها أنثى " ( ص ٤٨ ) أم أن هذا الـرفض للأنوثـة لا بـد أن يدمرها، وهل لي الرقبة النهائي إشباع ذاتي أم تدمير ذاتي؟

رفض الأنوثة في تقديري هو أيضا التيمة الرئيسية فـي نص " الشهد والنبيذ " وهو نص " الحاجات اللي متتقالش ".

الراوي الذي بلغ الأربعين من عمره ولم يلمس امرأة تعهد إليه صاحبته – آخر صديقاته – بمهمة خاصة وحميمة ترتبط في ذاكرته بنعومة بشرة الأنوثة، من ناحية، وبالدم الشـهري الذي هو أخص خصائص الأنوثة، وتتداعى إلى ذاكرته قصة صديق له، فحل الذكورة، اعتراه الخوف الخرافي مـن هـذا الدم وما يثيره، منذ العصور البدائية، من رعـب أسـطوري ونفور ذكوري عريق، وبعد عدة مرات من الفشل، سواء في أداء المهمة الصعبة التي هي صنع عجين نزع الشعر أو في

أداء الفعل الجنسي نفسه، يشارف الراوي عالم الأنوثـة فـي داخله هو نفسه:

" صنعها هذه المرة بالعسل، فنجحت، فرشها على أسـفل فخذه. انتابته إثارة حسية لم يسبق له الشعور بهـا، وعنـدما انتزعها من فوق جلده وصل إلى الذروة وغرق في مياهـه، يلهث متحسسا بلذة الفرق بين إحساس النعومة في تلك البقعة الصغيرة وإحساس الخشونة الذي يحيطهـا. يغـنج، يتـأوه تأوهات عميقة طويلة: غليظة تارة، ناعمة تارة، فظة تـارة، رقيقة تارة " ( ص ٩٧ ).

فإذا كانت إحدى صديقاته الأول " لم تنجح في افتراسـه " كما جاء في النص، فإن صديقته الأخيرة " فضت بكارته ".

" لم يكمل المهمة، ألقى بها على عجل، ذهب إليها، فتحت له الباب قبل أن يطرقه. احتضنها بشدة، وهو يخلط نبيـذها بشهده. فضت بكارته. عندما استلقى على ظهره، جلست بين ساقيه، مسندة رأسها على ركبته اليسرى. ينظر لأناملها وهي تداعب ذكره، رفعت كفها أمام عينيه، يشرطه شريطًا رقيقًـا من الدم، لحست شريط دمه بلسانها " ( ص ٩٧ ).

اللبس في تصوري يأتي في كلمة " دمه " فلعله ليس فقـط الدم الذي يسيل من كفها، بل يمكن أن ينسب الدم إلى الراوي نفسه – أي البطل المروي عنه – إلى الرجل الذي كأنه بنت بنوت قد فضت بكارته والذي كانت أناملها تداعبه للتـو. دم من إذن؟

إذا خرجنا من هذه الرؤيا الكثيفة الملتبسة فلعنا نقع علـى رؤية ملتبسة أخرى ولكنها أصفى وأنقى، في نص " إيزيس " حيث يمكن أن نرى أن الحصوات السـبع التـي التقطتهـا شخصية النص من الأرض، هل كانت في مدرسة سـقراط الحجرية في اليونان؟ تحصيها مرارا وتكـرارا، يمكـن أن تكون محاولة للإحاطة بأسرار النفس والعـالم، ألسـنا فـي مدرسة سقراط؟ وما أصعب هذه المحاولة، ولهـذا أرادت أو تمنت أن تبادل سيزيف عندما قال له: " أحسدك على صـغر حجم صخرك " سألت " هل تبادلني؟ ".

لا شك أن إحصاء الأسرار والسعي إلى المعرفة – فـي تأويلي – أصعب كثيرا من مجرد رفع الصخرة التي تنـزل مرة أخرى ثم رفعها بلا نهاية.

لذلك تصورت أن هذه لعلها من أولى الكتابات السيريالية الحقة في أدبنا المصري بالعربية، في سياق الكتابة القصصية، ولهذا قلت:

فليمتنع الممعودون أصحاب الأرواح الضعيفة.

وليمتنع من يريد أن يقرأ شيئًا مسليا و" مفهوما ".

ليس معنى ذلك أن هذه النصوص لا معنى لها. على العكس، معناها – إن كان لا بد من " المعنى " على أية حال – يتجاوز ويخرج عن مفهوم " المعنى " المألوف كله.

فليمد هذا المعنى إلى مداه السياسي والاجتماعي والروحي حيث كل السلطات موضع دحض لا مجرد موضع سؤال وإنكار.

المترصنون سدنة القديم المتحجر الرازح، الورعون " الأتقياء " بالمعنى الإدراكي لا بالمعنى الخلقي فحسب، سوف يسبحون بحمد التجريب ويقولون إنهم أول من يؤمنون بحرية التعبير، لكنهم بإزاء التجريب الحقيقي سوف ينقلبون إلى كهنة " الحفاظ على أعرافنا وتقاليدنا والذود عن أخلاقنا وآدابنا " والضرب على أيدي – وربما أعناق – " من يفسدون شبابنا " ومن " يتآمرون على ثقافتنا ".

أما النصوص التجريبية حقًا فهي التي تثرى ثقافتنا، كمـا لعلها تثير فينا هذا القلق الذي أسـميه ( علـى مضـض ) " مقدسا " وهذا التساؤل الذي لا إجابة عنه، وهذا التوغل فـي أدغال الجسد والروح معا.

# " لحن الصباح " (*)

## محمد ناجي

" لحن الصباح " لمحمد ناجي رواية قصيرة، لكنها غنيـة الدلالات ومستفزة، ولها سمات حداثية.

لأنها تقع على التخوم بين عالم الحكاية الشعبية، بما فيهـا من جنوح إلى التخييـل وشـطح الفانتازيـا، وبـين عـالم الأسطورة، بما فيها من أسرار، ورموز أو شفرات ليس من الميسور حل غوامضها، وبين ذلك كله وعالم قاع المدينة، أو الدرك الأسفل من حضيض المجتمع، بما فيه مـن واقعيـة خشنة جافية وقاسية، لا يرقق من غلاظتها إلا شاعرية اللغـة من ناحية، وإشعاع الرؤية الأسطورية من ناحية أخرى.

في الحكاية الشعبية المأثورة يحل السر، وتنفـك العقـد، وينتصر الشاطر حسن على مكايد الغيلان والمسوخ، ويفـوز ببنت السلطان.

ومع أن " لحن الصباح " تموج بأصـداء مـن الحكايـة الشعبية وتقنياتها، إلا أن أسرارها لا تفض، ولعبة التشويق –

---

(*) دار مصر العربية ، القاهرة ، ١٩٩٤ .

وحيلها السهلة – لا تعمل، لأن الخاتمة الفاجعة القاسية تنذرنا بها الرواية من أول صفحة، وتتـردد نـذرها علـى طـول الرواية، ومهما كانت صدمتها قوية إلا أنها متوقعـة وتكـاد تكون حتمية منذ البداية.

أما الأسطورة فهي " بحر من الأسرار " والأسطورة هنـا جديدة، وشاعرية، وصياغتها شخصـية وخاصـة بالكاتـب وحده، وخاصة " بصانع النص " مع الكاتب، وهـو القـارئ الذي من غيره إسهامه الإيجابي لا يوجد العمل الفني.

وفي الحالتين كلتيهما، حالة الحدوتة الشعبية أو الأسطورة الشعرية سوف نجد أن الشخصيات أكبر من " الواقـع "، أو أنها صورة معكوسة في مرآة لا تعترف بمقاييس " الواقع ".

ولذلك فإن " لحن الصباح " رواية مقلقة، لأنها تأخذ بشيء من هذه العوالم الثلاثة، دون أن تحصر نفسها في أيها: أعني عالم الحدوتة، وعالم الأسطورة، وعالم الواقع الاجتماعي.

ولكن من قال إن العمل الفني شيء مريح يسـتنيم إليـه المتلقي؟

وهل يمكن – من ناحية أخرى – أن يوجـد، الآن، بعـد تراكم الإنجازات الفنية، نقاء معملي للأنواع، وفصـل حـاد بينها؟

فهذه إذن رواية – أو كتابـة – " عبـر نوعيـة " علـى طريقتها.

* * *

فإذا تناولنا شخصيات – أو شخوص أو شـفرات – هـذه الرواية، فإن تلك ستكون طريقة من طرق عدة ممكنة لتناول هذه الرواية.

أول هذه الشخصيات هو عباس الأكتع.

وسنعرف أنه من " أبطال التحرير "، شارك في الحـرب، وفقد ساقيه كليتهما، وراحة يده – فيما عدا إصبع واحـدة – وقد صنع لنفسه وسيلة للحركة والحياة، بعد هذا البتر القاسي – ليست هي فقط " الخنزيرة " الخشبة ذات الأربع عجـلات التي ينزلق عليها بجذعه الباقي من جسمه المبتور – بل هي أساسا خفة حركته، ومقدرته على الانقلاب البهلواني بما بقي من جسمه في " شقلباظ " بارع وقوي، تحفزه إلى ذلك كلـه إرادة عنيدة وتصميم وروح من دعابة سوداء قوية العزيمة.

وسنعرف أيضا أنه سكير يصنع لنفسه نشـوته الخاصـة وهذياناته الخاصة بأسلوب بسيط وفعال: مزيج من عصـير القصب والسبرتو، كما سنعرف أنه مقامر أضاع آخر قـرش من " التعويض " في القمار لكنه ما زال يحلم بالورقة الرابحة التي لن تأتيه أبدا.

ولكن الجوانب الفانتازيـة ( الأسـطورية؟ ) فـي هـذه الشخصية متعددة، فهو خباز سابق يستطيع أن يعجن القاهرة من جديد، وأن يبنيها على هواه.

وهو لم ينج من الموت إلا عندما نـادى " الشـجرة الأم " شفرة الخصوبة والميلاد والطبيعة: " أماه ".

وهو يرى صورته مكتملة في شخص صبي صغير، كأنه يرى نفسه في مرآة.

وهو قد " تخلص من أشـياء كثيـرة لا تلزمـه، خلعهـا ورماها، أما اللسان فهو نصف الرجل، والنصف الآخر لسان أيضا!. كأنما بإرادته هو لا بفعل الحرب أو القـدر تحـول الخباز المجند السابق إلى " عباس " الأكتع ".

ثم إنه يقول عن نفسه إنه ليس لـه أم، " هكـذا باضـني غراب على شباك مسجد ".

لكن أمه هي الأم الكلّية الولود، أم الكل، هل هي الأرض، هل هي الوطن، ما حل شفرة " الشـجرة الأم "؟ ومـا هـي ضرورة حل الشفرة على أية حال؟

في " عباس الأكتع " من ناحية أخرى، إدانة مضـمرة أو توجع سافر لما يحدث للأبطال بعد أمجاد الحروب – وخاصة الحروب العادلة – وهو ما نلحظه في الآداب العالمية جميعا، إذ يترك الأبطال – عادة – لمصيرهم يدبرون أمور معايشهم كما يستطيعون وخاصة إذا لم يكونوا منتمين، أي إذا كـانوا غير متطابقين، أو متمردين، أو هامشيين بوضعهم الطبقي أو بطبيعتهم الشخصية على السواء.

ومع هذا التصوير الواقعي فإن بعدين " غيـر واقعيـين " ( على الأقل ) يجتمعان في عباس الأكتع، البعـد الأول أنـه ربما نجا من الموت لأنه نادى الشـجرة الأم، فـي غمـار مقاربة الموت: أماه، لأنه إذن لم ينفصل أو لم ينقطـع عـن مصدر الحياة الكلية مع أنه هو قد تقطع وانفصلت أوصـاله عنه.

والبعد اللا واقعي الثاني هو أن صورته ما زالـت هـي صورة الصبي الذي تتفتح أمامه الحياة كلها.

وباجتماع هذين البعدين ( وغيرهما ) يخرج الأكتع من مجرد إطار واقعي، ( مع أنه يقع في قلبه ) إلى ساحة تتجاوز المقاييس الأرضية المألوفة.

وفي الأكتع جوانب أخرى تقع فيما يمكن أن أسميه " ما وراء الواقع " منها هوسه أو حوازه بأن يدفع " نوفل " ( وجه الإوزة ) إلى الكلام، إلى أن يقول، إلى أن يفضي بذات نفسه. كأن البوح – يعني التواصل بين الناس في نهاية التحليل – هو مفتاح ومعنى الحياة.

ومنها أنه يتلبس وجه القمر ليطارد غريمه ويناله في مكامنه، كأن القمر – يعني الضياء والإشراق – هو الكفيل بمطاردة الخفاء والتستر.

ومنها ثالثًا أن " الكلاب " عدو له، ولا يخفى ما للكلاب هنا من دلالة الشر والعدوان والوحشية.

لا أظن أنني أسرفت في التأويل والتحليل. فهذه كلها معطيات قائمة في النص، ولا خلاف في أن هذا النوع من القراءة ممكن وإن كان غير حتمي.

* * *

وعلى نفس هذا الطريق يمكن أن نـرى شخصـية – أو شفرة – نوفل.

وعندما أجمع بين " الشخصية " و" الشـفرة " فـذلك لأن كليهما واضح وقوي الحضور في النص، هنا تصوير واقعي حاد ونافذ، وهنا أيضا انفتاح علـى دلالات ممكنـة تتعـدى مجرد الحضور " الواقعي ".

" نوفل " هو الخطاط البارع الذي فقد مقدرتـه. لأن يـده أصيبت بداء الرعشة أو على الأصح لأن " جسده مكتمـل لا ينقصه إصبع ولكن الرعشة في روحه " ( ص ٦ ) ولسـانه محبوس، وقد فقد زوجته " الجارية " إذ تزوجت غيره، وفقد ابنه الذي ضاع ولم يعد يعرف هل مـات فيقـبض عنـه " التعويض " أم هو حي يرزق ولكنـه لا يكتـب خطابـا ولا يرسل خبرا عن نفسه، وهو يبيع المسابح والمسـاويك مـن خشب وبلاستيك، فمن الذي يقدر على الكهرمان الآن؟! مـن ذا الذي يستطيع أن يسعى إلى الجوهر الأصيل؟! فلـنعطهم إذن بضاعة التقليد المغشوشة التافهة الرخيصة، هو يعـرف ذلك، لأن نوفل ليس شرا وليس تبسيطًا كله، بل هـو شـفرة معقدة وملتبسة، إنه " يعرف " الآن ما لم يكن يعرفه من قبل،

وهو أيضا على صلة حميمة بينبوع الأسـطورة وصـاحب أسرار " الرعاشين " الذين اهتـزت القـيم فـي أيـديهم، أو انخزلت أيديهم عن الإمساك بالقيم، من الأمير إلـى الـولي، بحكاياتهم الأسطورية الشاعرية العجيبة التي تترجم مع ذلـك عن واقع خلقي – وبالأكثر عن واقع اجتماعي أليم.

نوفل هو طريد الأكتع، وهو في النهاية قتيله.

ولكنه – في تصوري – هو القاتل أيضا.

ففي هذا العالم المضطرب المعكوس، نجد المشهد يـدور تحت مظلة الحاجة ويكا، صاحبة " سـوبر ماركـت العهـد الجديد " وهي لافتة مفصحة ودالة على ما يدور فـي قـاع المجتمع – وفي قمته أيضا – حيث كل شيء مقلـوب علـى وجهه، والسوبر ماركت ليس إلا طائفة بائسة مـن بضـاعة مزجاة تافهة، وكل شيء هنا للبيع من الأهرام إلى الضـمائر على السواء، ودورة القتل متصلة، الجريمـة قـد اقترفتهـا الضحية ( نوفل )، وكأن القتيل هو الذي اقترف جريمة قتـل نفسه – لم ينتحر بل ارتكب جريمة قتل دبرها وخطـط لهـا واستفز مرتكبها ( عباس الأكتع ) وحفزه وأثاره، فهي جريمة قتل ليس لنفسه فقط بل لقاتله: " سيسخر منه ( مـن عبـاس

الأكتع ) القاضي والمحامون والشهود وهو داخـل القفـص مقصوص الأطراف مثل قرد " سيبكي ولن يرحمـه أحـد، ( ص ٨ ) حتى لكأنه يتمنى – بل هو يدبر – أمر قتل نفسه على يد غريمه، حتى ينتقم من غريمه انتقاما نهائيا.

ومع التباس شخصية " نوفل " ومع أنه يبدو هـو الخيّـر المظلوم المجني عليه، وعلى الرغم من أن " القرد الأكتـع " يبدو في الظاهر، شريرا وعدوانيا، إلا أنني، في قراءتي لهذا النص الجميل، أنحاز إلى عباس المبتور ( القاتل ) المحرر، وكأنما أجد في عمله إعمالاً لنوع من العدالة.

* * *

ومع ذلك يبقى في " نوفل " مرعوش اليد محبوس اللسان مفقود الحنان، بعدان أسطوريان:

بعد اتصاله الحميم بفـانوس العـازف المغنـى الشـاعر العارف بالأساطير وريث حكايات الأجداد الملغوزة متغيـرة الصياغات التي لا تفسير لها، ابن القبيلة التـي كانـت مـن أسمائها – زمان – عبد المولى وعبد الغفار وعبـد السـتار، والآن أصبح من أسمائهم ونيس ويعقوب وفانوس " بنو عبد "

الذين يعرفون بعضهم ولا يخلطون في أنسابهم أبـدا، بقيـت معهم أصول الحكايات ... غيرهم يكذبون ".

فانوس هذا – هل اسمه أيضا عبد المولى – " قد يتـأخر ولكنه يأتي دائما " ( ص ٤٨ ) وهو " يعزف ويجلجل صوته ويعيد الحكايات من أولها، رجـل مثلـه لا يمـوت " ( ص ٤٤ ).

فانوس هذا هو الذي حكى أسطورة الأمير فرغلي أميـر المرعوشين وفي صياغة أخـرى الشـيخ فرغلـي، ولـي المرعوشين.

والأسطورة هنا – صريحة وشـاعرية ومحلقـة – فـي الصياغتين كلتيهما، تفسح المجال لأكثر من تأويل. هل هـي أسطورة اندحار الأمير الطاغية الذي لا يريد أن يسلم شعبه، أو يطلق سراح شعبه؟ هذا الأمير الأسود فوق حصان أسود فوق صخرة سوداء، رمحه طويل مثل نيل مصر ... أذلتـه وأسقطته " الجارية " وهي مطلق المرأة، واسم زوجة نوفـل في الوقت نفسه.

فهل هناك إيماء بترابط معين بين سقوط نوفل ( الضـحية – القاتل ) على يد بطل من " أبطال التحرير " – مهما كـان

هذا البطل شائها أو مبتورا – وبين سقوط الأميـر فرغلـي، وقتله نفسه، بالضبط كما قتل نوفل نفسه في التحليل الأخير؟

هل دلالة ذلك سقوط الطغيان بفعل آلية داخليـة مـدمرة وكامنة في قلب الطغيان؟ هل مغزى ذلك أنه من الضروري والحتمي أن يسقط الطغيان بفعل نفسـه؟ وهـل نشـطّ فـي التخريج لنقول أو نتساءل فقط: أيعني ذلك أيضا سقوط حلـم الدور الجماعي الشعبي في إسقاط الطغيان؟ أي التخلي عـن أحلام – أو هي أوهام؟ - التحرر بفعل القوى الثورية؟ أم إننا سنرى في الصورة الأخرى للأسطورة – صورة الأكتع الذي يقتل نوفل – تشفيرا للتحرر أو لفعل التحرير مـن الرعشـة واهتزاز القيم؟

ذلك كله ممكن، وغير ذلك ممكن ووارد أيضـا، لأنـه " ليس المهم من يحكي، المهم من يسمع " ( ص ٤٢ ).

البعد الأسطوري الآخر في تركيبة نوفل هو بعد القاضي الفاضل "ياقوت " الذي لا يرحم قـاتلاً ولا زانيـة، والـذي تضيء الياقوتة الحمراء في موقع عينه – وقد كان قد قلعهـا واجتثها أمام الخلق أجمعين عندما طرفت عينه اشتهاء للمرأة

الزانية – فهو العدل النهائي، وياقوتته الحمراء هي " بحر من الأسرار " ( ص ٩ ).

نوفل " في غفوته سمع خطـى وحفيـف ثـوب، ورأى الياقوتة تبرق على الأرض، مد يده خلال القضـبان ولكنهـا كانت بعيدة ... " ( ص ٤٦ ).

ليس نوفل مجرد ترميز بسيط، إنه كيان مركب، إنه يهفو للياقوتة الحمراء التي هي نور العالم وسر أسـراره، يصـبو إليها – في هذه الصبوة نجاة له وارتفاع به عن مجرد رقـم في معادلة رمزية بسيطة – ولكنه غير قادر على أن ينالهـا. لذلك كان لا بد أن يموت، بل كان يسعى إلـى أن يمـوت، ويدبر لنفسه أمر موته في مشهد فاجع فيه فكاهـة الدعابـة السوداء الثقيلة وفيه الفاجعة الثقيلة أيضا، إذ بعـد أن يقتلـه عباس الأكتع، يهتف: " الكلب، عملها! ".

* * *

إن القاضي " ياقوت " هو الذي حكم بحبس المدينة كلهـا وإطلاق سراح اللص بعد صيف كامل حشد فيه أهل المدينـة فردا فردا للشهادة، ووقفت الشمس في السـماء تشـهد هـذا الحدث الجليل صيفًا بأكمله.

اللص طبعا بريء، والمدينة كلها آثمة.

فإذا كانت الياقوتة هي التي أعطت القاضي اسمه، فإنهـا شفرة محورية في الرواية، هي بحر من الأسـرار، ونوفـل يحلم بشراء ياقوتة حمراء فهذا أول شيء سـيفعله بعـد أن يصرف " التعويض " ( عن موت ابنه )، والياقوتة تضـيء تحت جفني عين القاضي اليسرى " ثقيلة وبارقة ".

لكن هذا القاضي الذي هو مطلق العدل لم يعد يراه أحـد، إلا المرأة المخبولة المتسولة التي تقـذف النـاس باللعنـات والأحجار، هي وحدها تعرفه وتعرف سره، كأنه لا يمـوت حتى وإن كان قد توارى في بيته الأثري العتيـق، ويعرفـه أيضا صانع الأساطير فانوس الذي تأخر كثيرا لكنه هو أيضا لا يموت.

الياقوتة الحمراء حلم يتوقد باستمرار، لا ينطفئ، وإن كان لا ينال.

* * *

من ميزات هذا النص أنه يتناول جوانب يجفل عن تناولها كثير من الروائيين ويتحامى عنها القصاصون المهذبون، في نصوصهم المهذبة: الإشارات إلى قضاء الحاجـة وكيفيتـه،

وإلى المؤخرة التي تثير ثائرة الكلاب، وإلى تفاصيل من هذا النوع، تأتي طبيعيه وغير مقحمة، لأنها تأتى في سياق قـاع المدينة ( وهل هي منفية عن قمة المدينة؟ أم إن المواضعات وأوجه النفاق والتحفظ والتحوط عند أهـل البورجوازيـة – وكتّابها – تنفيها؟ ).

فهذا عالم يذكرني بعالم ألبير قصيري – منذ خمسين سنة! – الذي كتب بالفرنسية هذا العالم الحي الجياش بكل بذاءاتـه وقهره وقبحه وحلمه وشطحه، كما لم يكتبه أحد بعـد ذلـك ( مهما اتخذوا من عناوين أو أسماء مدويـة ) ويكتبـه الآن محمد ناجي بلغة تبدو غريبة لا تقل غرابة عن الفرنسية في هذا السياق بالذات.

ولا بد من إشارة سريعة إلى شاعرية لغة محمـد نـاجي التي لا تنفصل عن شاعرية رؤيته بطبيعـة الحـال، وإلـى مقدرته اللغوية التي لا تنفصل عن حدسه وتبصره بعالمه ذي الأبعاد الثلاثة: الشعبي والأسطوري والواقعي.

وفي هذه الشاعرية المحلقة سوف نجد " النبض الكهربائي " للغة حسب العبارة التي تأتي أكثر من مرة في الروايـة: " أي الإيجاز، وضربة القلم النفاذة، والواقع الآتي عن اقتصـاد

تقني ماكر ( مكرا حميدا بطبيعة الحال ) وسرعة تدفق التيار السيال لطاقة اللغة.

إن هذا التداخل بين عالمين لغويين ( إن صح التعبيـر ) هو مما يعطي هذا النص حيوية، واستفزازا وإثـارة للقلـق الخصب.

أعني العالم اللغوي الفني للسياق الفصيح الشعري، والعالم اللغوي الآخر الواقعي، لقاع المدينة.

مما يثير سؤالاً مراودا: هل يمكن فعل – أو إيجاد – حياة قاع المدينة إيجادا فنيا، بلغة ليست " في القاع " – كأقل مـا يقال فيها – بل هي لغة " من فوق " لغـة فصـحى محلقـة وشاعرية مهما طُعمت بعبارات عابرة من أفواه الناس فـي هذا القاع؟

هذه مشكلة تثيرها مسألة " المحاكاة ".

بل نجد هنا حلاً يدحض مزاعم " المحاكـاة " اللغويـة أو التصويرية.

إن الإجابة على السؤال هي: نعم. يمكن أن يوجـد الفـن عالما مناقضا للغته، وبلغته نفسها، أي بلغة الفن.

بل ربما كان أوقع وأفعل. فكم قرأنا – ونسـينا – علـى أيامنا، مئات الصفحات من حصاد الهشـيم الـذي تصـور أصحابه أنه محاكاة واقعية لأحوال الشعب، وهـو بطبيعـة الحال براء من الواقعية الحقة التي تضم تحت جناحيها الحلم والفانتازيا والأسطورة وشطح الخيال ومـراودات وذبـذبات دخيلة النفوس وصبوات الأرواح.

ذلك ما نجحت في تحقيقه " لحن الصباح " إلى حد بعيد.

## " هراء متاهة قوطية " (*)

### مصطفى ذكري

أتصور أن كتاب مصطفى ذكري " هراء متاهة قوطيـة " يشغل مكانًا خاصا في ساحة الإبداع الحداثي.

وسوف أعتبر الكتاب عملاً روائيا واحدا قد يكون متفرعا إلى جزءين، وقد يكون منقسما إلى أكثر من قسم، لكنه يدور – بالتأكيد – في سياق واحـد وإن كـان متعـدد الموجـات ومتراوح الطبقات.

منذ الفقرة الأولى في الجزء الأول " ما يعرفه أمين " نجد تقنية كتابة السيناريو، بكل تفصيلات المنظـر أو المشـهد، وتعاقب اللقطات، وتوضيح درجة واتجاهات الإضاءة، وتبيين حركة البطل أو الأبطال، ونوع وطبقة الأصوات، لا تـنقص الكتابة هنا إلا العبارة الجارية: داخلي، ليلـي، أو خـارجي، نهار، وكأنما لا تنقصها.

---

(*) دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

تحديد القسمات الخارجية للديكور وأبطال المشهد معنـي بها حتى مدى الحِرفية أو الحرفية سواء، وقطع الإكسسـوار موصوفة حتى آخر دقائقها:

" الغرفة أنيقة مرتبة بعناية شديدة صفوف الكتب تغطـي معظم الجدران، وفي الحيز الضيق بين الحـائط والمكتـب يوجد كرسي جلدي، وعلى حافة أحد رفوف المكتبة تتعلـق أباجورة هوائية، يسقط الضوء منها مباشـرة علـى سـطح المكتب الكبير المغطى ببعض الكتب والمجـلات المرتبـة. بجوار المكتب منضدة رخامية منخفضة قليلاً، عليها عدد من فناجين القهوة الفارغة وعلبة سجاير مارلبورو حمراء وكوب ماء واسع الفوهة ومنفضة سجاير ضخمة بها أعقاب كثيرة " ( ص ١١ ).

ليس هذا إلا مثالاً واحدا من نهر متدفق يفيض بمثل هـذه المحددات بالغة التدقيق، حتى لتكاد تحاصرك وتغرقك فـي غمارها التي تأخذ بالأنفاس.

ولكن لها وظيفة ضرورية وهي ليست مجرد تزيد حِرفي.

أما القسمات الداخلية للبطل أمين، أو لجماعة الفتيان ننّـه وبوسي وعادل ريتا، أو لصاحب السوبر ماركت، أو سـائق

الأجرة، إلى آخر النجوم والكومبارس سواء، فهي لا تتحدد – بنفس الدقة – إلا من خلال الحركة وانعكاس الانفعال الداخلي على المظهر الخارجي، وليس من خلال غـوص كاتـب أو استبطان كتابة تحليلية ووجدانية، هـذه رؤيـة وصـياغة " الصورة " فقط، لا ينقصها إلا دوران الكـاميرا، إن كانـت تنقصها حتى، فالصورة هنا تكاد تكون مكتفية بذاتها، وكـأن القسمات الداخلية هنا هي إشارات المخرج للممثلين: " أريدك أن تنظر بنفس الخوف والتوجس " أو " أريد ملامحك جـادة وصارمة وبها شيء من القنوط والملل " وهكذا على طول " ما يعرفه أمين ".

أمين شخصية عصابية بوضوح، إن لم تكن تقـع علـى حافة نوع من أنواع الحواذ أو الفصام أو ما شئت من تخليط وتعقيد الاضطراب النفسي، فهو وإن كـان ميسـور الحـال يشرب في البارات وينام في الفنادق وله شقة حسنة التأثيث، إلا أن ما يسيره هو دائما نوع من "الملل والقنـوط "، وهـو يعود إلى الباب المغلق مرة بعد مرة ليتأكـد مـن إغلاقـه، وكذلك شأنه مع النافذة والثلاجة وأزرار النور، فيما يبدو أنه تتابع للحركات العبثية في رقصة عدميـة، عصـرية جـدا،

ومصرية جدا، وهو يتصور يدا تقبض على فمه بقوة وصوته يغمغم تحت القبضة المحكمة وإذ بنا نعرف نحن ما لا يعرفه أمين، أنها يده اليمنى هو نفسه، إذ يندفع إلى الشارع في خوف وفزع.

لا أنوي ولا أحب أن أقص حكاية الحكاية والرواية إنما أحببت أن أشير إلى المناخ الذي يغلب على هذا الكتاب، فهو مناخ يقع على الحافة بين أشد أنواع الصحو دقة وتنظيما وبين نوع من الهوس الهذائي والشطح إلى ما وراء الواقع.

يتخلق هذا المناخ بفعل الفرسان الثلاثة جماعة الهامشيين ننّه وبوسي وعادل ريتا، وهم يلعبون مع أمين لعبة قاسية عدوانية لا تخطئ العين فيها لوثة من الجنسية المثلية.

هنا ثنائية في العمل، بين دقة التفصيلات التي تكتسح المخيلة لا تترك لها فرصة للإسهام في خلق المشهد بل تخنقها وتكاد تسحقها وتلغيها تماما تحت وطأة تراكم التفاصيل وازدحام المشهد بها – كما هو شأن نوع من أنواع العمل السينمائي – فإذا كانت المخيلة قد تحررت من عبء المشاركة في تخليق المشهد فهل يقتضي ذلك أن الذهن تنفسح أمام ساحة واسعة للتفكير " فيما وراء المشهد " – " فيما وراء

الظاهر " أو أن الأمر يترك للشطح الفانتازي الـذي يقـتحم النص وكأنما يعدل أو يعدل تلك " الواقعية المفرطة " hyper realism – في الصورة؟.

تأتي الإشارة إلى فيلم " غير المنسجمين مـع المجتمـع " ومسرحية "ريا وسكينة " لكـي تـوحي بالموضـوعتين أي التيمتين الأساسيتين في رؤية هذا النص: الهامشية من ناحية، والعدوانية من ناحية أخرى. وكأنما هذان المحوران هما لب " الرسالة " التي يريد النص أن ينقلها إلينا عن واقعنا الراهن، بالطبع دون أدنى إشارة سافرة ومـن غيـر كلمـة واحـدة مباشرة.

أما الهامشية التي يدفع إليها عامـة النـاس فـي واقعنـا الاجتماعي الراهن فلا حاجة للتدليل عليها، سواء في الـنص الروائي، أو " الواقع " الذي منه ينبغ وإليه يصب هذا النص.

أما العدوانية فهي التي يحكيها – أو يحاكيها – هذا النص طول الوقت، وخاصة في تلك اللعبـة التـي ينخـرط فيهـا الأبطال، نوع من لعبة " صلّح " إذ تقع الضربة على الضحية المختارة من حيث لا يحتسب، وحتى إذا عرف صاحبها فإنه دائما يوصم بالخطأ، وهي لعبة متكررة – في الـنص وفـي

الواقع – تأتي تحت قناع المرح والهـذر، أو تحـت غطـاء التسلية والتعمية والإغواء، بينما هي في شـرها الجـوهري اغتصاب صريح يكاد يوحي بإيماءات جنسية.

" يزداد بوسي صياحا " يقاوم بوسي ويتشبث بملابس أمين ( لكي يظل أمين في داخل أرض البحيرة الزلقـة الطينيـة ) فيضرب ننّه بقدمه الخالية من الحذاء ذراع بوسي ضـربات متتالية قوية يسحبه بعيدا عن إفريز البحيرة وقد زال ضحكهم تماما. يضرب عادل ريتا وجه بوسي كي تهدأ ثورته. بوسي يقول بصوته الأشبه بالفحيح: " أمنوو ... أمنوو ... ينهـال ننه وعادل ريتا بضرب عنيف وركل بالأرجل علـى جسـد بوسي الممدد على الأرض الزلقة، ولم يزل صوته المشروخ يصيح – أمنوو ... " ( ص ٣٣ ).

تتسلسل مشاهد العمل الروائي فيمـا يلـوح أنـه تتـابع اعتباطي غير محكوم ( وهو غير صحيح ) فإن فيها توازنات بنائية تعطيها هيكلية قوية.

أشرت إلى توازن الواقعي واللا واقعي ( كما يـأتي فـي حكاية البنت التي ماتت من عشر سنوات ولكنها بالليل تركب التاكسي إلى بيتها جنب السائق الذي أخـذ دورا بطريركيـا

متعاليا وخبيثًا تحت قناع البساطة والطيبة ) وثم توازن آخر بين عنف الأبطال وسقوطهم في أنواع من الحمأة، من ناحية، وبين تمثال بوذا في الحديقة اليابانية الذي يضفي على خلفية العمل شيئًا من الهدوء المتعالي عن شرور العالم، وشيئًا من الرصانة الراسخة في مواجهة نزف العنف والجنس وثورات الهياج الفيزيقي في القيء وفي الضرب.

في مشهد آخر نجد " أمين " أنيقًا مهندما، علـى خـلاف اضطراب هندامه وشعث ملابسه في غمار معاركه الحبية مع الفرسان الهامشيين، وهو مع ذلك يترك العنان لحميا قـيء، بعد سرف في السكر – لا شك – والقيء بداهة هو رفـض عضوي عنيف لكل شيء بما في ذلك رفـض الـذات فيمـا أفترض وتخليص النفس من أخلاطها الحشوية نفسـها، كـل التفاصيل الصغيرة المقززة تأتي في هذا المشهد الذي يغص بعضوية خام نيئة، لكن أليست العضوية الخام هي أرضـية الحياة نفسها، فما قيمة وما معنى وما ضرورة أن تُنفى عـن الفن أيا كانت الحجج والتعلات؟

في مقابل هذه الصراحة نجد مشهدا تاليا على الفور فيـه رأس يطلّ على أمين المنغمس في عملية القـيء العضـوية

الخشنة تلك، ثم يختفي ( سوف نعـرف أنهـا لقـرينٍ ونـدٍ وصديق لأمين، كأنه ذات أخرى، أو كأنه هو هـو ) وهـو مشهد على بساطته ووجازته مفصح الدلالة على سمة أخرى من سمات واقعنا الراهن، سمة لصيقة بالهامشية والعدوانيـة معا – لعلها سمة لكل واقع في كـل زمـان – هـي سـمة التلصص والشماته في السقوط، وانتفاء التواصل بين الـذات والآخر، بل بين الذات ونفسها، فهذا مجتمع الآن، لا مكـان فيه لقيم التكافل أو التضافر أو التضامن، بل هي العزلة التي ربما تشير إليها القواطع الألمونيـوم الأنيقـة بـين كبـاين المراحيض في بار محترم، لا توفر عزلة متحضرة تامة ولا تحقق تواصلاً بدائيا بريئًا ومفتوحا كما يحدث فـي الريـف مثلاً، أو اشتراكًا في القهر كما يحدث في سجوننا.

ثم براعة تقنية وبنائية مرهفة ومركبة في إدماج الخرافي، أو ما وراء الواقعي، في بنية واقعيـة حفيـة بأصـغر وأدق تقاطيع الواقع الذي تسلط عليه عدسة الكاميرا المكبرة التي لا رحمة فيها، وخاصة إذا كان العنصر الخرافي الـلا واقعـي يأتي في أكثر من صورة وعلى أكثر من وجـه فـي قصـة الراكبة جنب سائق التاكسي، في معطفها الـوثير، موجـودة

وغير موجودة معا، في سيارة أجرة تشـق الطريـق علـى أسفلت متهدم، تيمات الانهيار والحصار والحيوانية المتمثلـة في كلب أو أكثر من كلب، ومخايلة عودة الأبطال الهامشيين الذين انقطع خيطهم تماما من نسيج السرد، تعود في ومضـة خاطفة لركاب سيارة يضحكون ويظهرون ظهورا كأنه غياب في غمار عبث نسائي ومراوغات غير مبـررة، ثـم يـأتي عنصر التشويه أو على الأدق عنصر الشـوه والبتـر فـي صورة ساقٍ صناعية تؤذن بقيمة الجروتسك أي المبالغة في التغريب الشائه ممتزجا بقيمة كوميديـة تعـدل أو تـوازن البشاعة والقبح اللذين لا مفر منهما:

" ثم يستجمع أمين تركيزه ويضم فمه ويمد رقبته بـبطء شديد ناحية الكلب فيخرج الصفير ( من فمه ) علـى غيـر توقع، بكاء حارا ونشيجا مكتوما " ( ص ٥٦ ).

هذه ضربة النص النهائية حتى إن جـاءت قبيـل نهايـة النص بقليل.

السؤال الذي يوحي به انقسام الجزء الأول من هذا النص " ما يعرفه أمين " إلى قسمين منفصلين تماما، بل تفتت القسم الثاني نفسه في تتابع للمشاهد تلوح كأن ثم لا رابـط بينهـا،

ومن غير أي تضمين لحكاية انعكاسية المجتمع على النص على نحو تبسيطي وآلي، هو دلالة هذا التشظي أو الانقسام أو الانعزال، ليس على مستوى بنية النص فقط، أي على مستوى العلاقات النصية، بل على مستوى العلاقات الاجتماعية والإنسانية في " واقع " متردٍ وشائهٍ من شأنه أن يدعو للضحك الموجع أو للوجع المضحك المبكي، سواء.

فهل كان ذلك هو " ما يعرفه أمين " ؟

في الجزء الثاني من الكتاب " هراء متاهة قوطية " تختلف تقنية السرد تماما، فهذه ليست سكريبت للسينما، كما كانت " ما عرفه أمين " وإنما هي مونولوج على لسان راوٍ من المشروع بل من الواضح أنه هو نفسه الكاتب مصطفى ذكري، ومع ذلك فإن التفاصيل الدقيقة التي تلتقطها عين هي في يقظة وحرفية عدسة الكاميرا ما زالت تفاصيل أكثر من واقعية أو مفرطة الواقعية hyper – realist ومع ذلك مرة أخرى تظهر " الرائحة " لأول مرة في السرد بعد أن كانت مختفية تماما في الجزء الأول – كما هي مختفية طبعا في السينما، حتى الآن على الأقل.

" أفغمتني ( وصحتها فغمتني ) منذ الوهلة الأولى رائحـة السافلون والديتول والفنيك والبنج.

رائحة قوية نفاذة منعشة في البداية ثم لا تلبث أن تصـبح مقبضة وكئيبة " ( ص ٦٨ ).

ولكن مركز التقنية هنا هو حديث طويل مباشـر مـن " الراوي – الكاتب " إلى القارئ يتناول تأملات نظرية وفكرية وهي تقنية بورخيسية ولكنها أصبحت الآن شـائعة: دخـول صوت المؤلف الكاتب السارد أصبح الآن من مسلمات السرد الروائي الحداثي المقرر الآن، فلا غرابة فيه، لكـن المنـاط بطبيعة الحال هو دور هذا الحديث في بنية العمل، وأتصور أن هذا الدور هنا هو أن يعدل بالتفلسـف والتأمـل العقلـي المرفه حينًا، والساخر حينًا، بذاءة المشهد ورثاثته التي لعلها لم تكن لتُحمل – فنيا – لو خلصت لها الساحة.

أما البذاءة والرثاثة في القول والإيحاء والسلوك والحيـاة جميعا، هنا فهي المعيار the norm وليست إقحاما ولا حلية ولا شذوذًا – كما قد نجد في استخدامات معينة للبـذاءة فـي نسيج سردي مترصن وجاد ووقور، الرثاثة ليست نتوءا عن يوتوبيا متصورة ومسلما بها، وليست خروجا عـن أعـراف

طبقة وسطى – لعلها قد بادت الآن – كانت هي القاعدة المفترضة وهو ما كان يتضمنه من غير مناقشة بدء فن القص عندنا، وأي خروج عليها كان يعتبر غرائبيا – أي إكزوتيكيا exotic.

وإذا كان لا بد من التدليل فلعنا نعود إلى مشهد القيء في الجزء الأول ثم نكر إلى مشهد المرحاض العمومي الخاص بالنساء في الحديقة اليابانية، وحكاية الطالبة وما جرى لها من ويلات أمام عيني وصراخ وشخرة الحارسة فاطمة ( ص ٨٩ و٩٠ ) أو ما تلا ذلك من ممارسات فاطمة مع الطلبة المتسكعين الهائمين مقابل خمسة جنيهات " إلا إذا تغاضت أحيانًا عن أخذ الأجرة إذا عرفت أن أحدنا أحوجه وطُر فيها ولا يملك الأجرة " ( ص ٩٠ ) أو ما جاء عن السيدة والقسيس والنازي وما جرى للسيدة الجميلة عندما أطلقت عليها زخة كاملة من الرصاص فخانتها أحشاؤها وهي تموت، بكل تفاصيل وأوصاف الأعضاء وانطلاقات الإفرازات التي يتحامى عنها عادة الأدب البورجوازي المهذب وينفر منها ما يسمى بالذوق السليم، أما معايير

السلامة في الذوق فهي أمر موضوع للنظر وربمـا الجـدل بإزاء ضرورات الفن أو ضرورات الجسم سواء.

ذلك، فيما هو واضح كما أتصور، لأن البيئة الاجتماعيـة هنا ليست هي " قاع المدينة " بالضبط كما جاء تصويره فـي أدب الخمسينيات وما حولها، أي في أدب ما سمي عندنا بـ " الواقعية الاشتراكية " وما جرى في سياقها، بل هـي بيئـة الثمانينيات والتسعينيات التي يختلط فيهـا الفقـر الروحـي بالكسب المادي – صغر أو كبر سواء، وليس هنا من تمجيد أو تصنيم للبروليتاريا، أو لحثالـة البروليتاريـا، أو للفئـات الهائمة على أطرافها، ونحن نعرف هنا لأول مرة أن بوسي " صاحب عربة كبدة ومخ بجانب مقهى البرازيل فـي وسـط المحطة " ( ص ٦٣ ) وأن قميصه حرير مشجر، وبنطلونـه جينز، وأن بوسي وننه وعادل ريتا وهم فرسان الجزء الأول ومعذبو أمين، أمنو، " لم يكملوا جميعهم التعليم وخرجوا من الصف السادس الابتدائي " ( ص ٧٤ ) لكنني لم أعثر لهـم على مهنة أو عمل أو تحديد اجتماعي واضـح، إلا أن ننـه يرافق وفدية أخت بوسي في الحرام، وأن عادل ريتا جنسـي

مثلي، إذا كان ذلك يصلح للتوصيف الاجتماعي بقدر ما يشير إلى توصيف سلوكي.

والطريف الشائق هنا أن الكاتب على خلفية مـن البـذاءة والرثاثة يلوذ بالمفردات المعجمية الفخمة – وذلك فـي حـد ذاته مما لا عيب فيه بل لعله مما يشاد به ( أيا كانت قيمة أو معنى الإشادة ) إذا ما كانت موفقة وحسنة التوظيف – لكني أتساءل هل النمارق بدلاً من المخدات مثلاً وسـط مـلاءات الأسرة وأكياس المراتب ذات اللون الأصفر المتقرح التي لا تخلو أيضا من بقع دماء وقيء وصديد هي أنسب المفـردات هنا. النمارق؟ أم أن ذلك جاء على سبيل المفارقة المقصودة؟

ومثل ذلك قد جاء موفقًا في أفغمتني التي صحتها فغمتني، أو في " أمراس الشهوة المشدودة التي تضـج بهـا أحشـاء الشاعر الشاب من جماعة إضاءة ٧٧ " وسأسلم أن الكاتـب يعني بها حبال الشهوة أو حبال الكلـب المشـدودة، أمـا " المشكاة " ( ٧٠ ) المنزلية التي تريد الجلي والتلميع فلعلهـا تأتي في موضعها ولكني لا أعرف صحة هـذا المصـدر: الجلي من " يجلو "، وصحته الجلو والجـلاء، ولكـن لعـل التحريف العامي أجلى وأبين على أية حال، أما رتل الأسنان

فليس هو صفها بل بياضها وصقالها وصفاء مائها، لغةً، وإن كان التصرف هنا حسنًا، على أية حال وما دمت قد أشـ رت إلى اللغة فإن لغة النص – في الجزء الثاني على الأخص – قوية الأيد وفصيحة ومعبرة، ومكينة الأسر.

واللا واقعي في قصة " العفريتة النفريتة " التـي تسـتحم عارية تحت حنفية المستشفى النحاسية يخايل بأنـه واقعـي ملتبس في حكاية عم دياب الفران، على خلاف البنت التـي عادت إلى بيتها في التاكسي بعد موتها بعشر سنوات، فـ ذلك ما عرفه أمين معرفة تامة.

تقنية التأمل والطواف حـول أفكـار ونخْـل تحلـيلات وغربلتها من نحو: " ... كأن التفكير في امرأة جميلة ومكان أنيق ترف وبذخ لا يحلم به الشرقيون الغارقون في سوداوية ساخرة مفادها أن الجسدين ملتقيان عن حاجـة فسـيولوجية محضة وإن كان هناك بد من شيء كريه اسـمه العواطـف والمشاعر الإنسانية ففي مكان آخر عذري وطـاهر، وكـأن الجسدانية والطهرانية ليس هناك وسـاطة بينهمـا، " ( ص ٧٠ ) أما السوداوية الساخرة فهي هنا ليسـت فـي تصـور

الشرقيين بل هي هذه الأفكار عنهم على لسان الكاتب، وهي أفكار تحتاج إلى إعادة نظر ونقاش، على أقل تقدير.

وهو يقول عن نفسه إنه " مولـع بالمتاهـات والـدهاليز العميقة المعقدة التي لا تفضي إلى شيء " ( ص ٧١ ) وذلك بالطبع مسار بورخيسي وهو في واقع الأمر وفي حد ذاته قد يكون غير مفض إلى شيء، وإن كان فيـه، كمـا أشـرت، موازنة ومعادلة لكل الابتذال النيئ الخشن والرثاثـة البذيئـة التي يغص بها النص – كما يغص بها واقع الحياة الـراهن الآن في بلادنا.

أما التأملات النقدية من نوع أنه سيصير " الراو قصصي " ( على غرار اشتقاق توفيق الحكيم عن "المسرواية" الذي لم يلق حظًا من الرواج ولا من التوفيق ) كما يفعـل الأدبـاء المحدثون – كما قال – مثل إدوار الخراط وإبراهيم أصلان، وتصبح القطعة الأدبية بهذا الشكل ذات روحين رواية وقصة في الوقت نفسه فتلك دعابة لا جد فيها وقد تكون فيها خفة دم عن الصياغة "عبر النوعية"، وكنت قد قرأت "أنه بهذا الكلام يملأ الصفحات لكي يكبر العمل، كما نفعل نحن المخضرمين

من الكتاب" وأظن ذلك أيضا دعابة ساخرة من الصحفي الذي سأله سؤالاً لا يستحق إلا إجابة من هذا النوع.

هذا كاتب عنده هذه السوداوية الساخرة، ونحن لا نجد لها نظيرا في أغلب كتاباتنا، ولعل هذه الدعابات والسـخريات – مع مراراتها – ضرورية لا لعملية تطهير أرسطي فحسـب، بل لتنقية أجواء الكتابات الجادة أكثر مما ينبغـي، الوقـورة الرصينة أكثر مما ينبغي.

أما أبرز وأقوى تقنيات هذا الجزء الثاني من المتاهة فهي في تقديري تقنية " الجراب المسحور " المستلهمة مـن ألـف ليلة وليلة والتي تؤخذ بنصها التراثي مرة وبتحويلها إلى نص معاصر حديث مرة أخرى، أو بمزج الصـياغتين التراثيـة والمعاصرة معا ...

أما محتويات الجراب المسحور، أو الشنطة التي نسـيتها السيدة تمر تاج التي في الدور السابع أو الأخرى وردة تـاج في الدور " التلت شر"، فهي كل متعلقـات سـيدات الطبقـة الجديدة وقائمتها تطول وتوصف بكل دقة أيضا بكل استمتاع بفتشية الأشياء والمتاع وسقط المتاع أيضا، بما في ذلك " تلات بلاطي فرو تعاب وخمس ترنجات دانلوب بالعراقات بتعـتهم

... وجيتار أحمر كهربائي " طبعا ذلك كله وغيـره الكثيـر الكثير في شنطة يد تمرتاج أما ما تقول ورد تاج بدورها إنه في شنطة يدها ففيه " ألف فارس يلبسون الزمـرد المـدجج وقطعة من الشام وفيه قصر من الـذهب الخـالص وحولـه مروج عاطرة وطيور صادحة ليوث فاتكة وخيـول جاثمـة وغزلان لاهية وعيال عارية ورجال لاطية وسجون سراديب وخمور وكتب وجوار روميـة وهنديـة وسـندية وزنجيـة وفارسية وطبرسـتانية ومصـرية وإسـكندارنية وشـامية وحجازية كلهن يتغطين بالياقوت والزبرجد واللجـين " ( ص ٨٣ ) المتعة هنا في الكتابة والقراءة سواء متعة كبيرة تعزي بطبيعة الحال إلى حضور فتنة ألف ليلة وليلة وهجهـا كمـا تعزي إلى براعة الكاتب ودقة حسه بهذه الفتنة نفسها وجمال وموسيقية صياغتها بقلمه حيث تذهب فانتازيا ألف ليلة وليلة إلى آخر مدى سحرها.

فإذا فرغنا – ولو إلى حين ولو بابتسار شديد من جانبنا – من الجراب المسحور الذي فيه – يعني في شنطة يد إحـدى السيدتين " دولاب بلاكار بمرايات مليان فساتين وسـوتيانات وكيلوتات " فإننا نذهب إلى حدوس وأخيلة متطيـرة ( هـل

يعني متطايرة أم يعني التطير من تشاؤم أو تفـاؤل؟ ) دارت في رأس وفدية امرأة عم دياب الفران وأخت بوسي المولعة شبقًا بالرجال والمفترض أنها قالت إن زوجها قـال الشـيء وغيره عن فاطمة التمورجية، أو رجاوات ابنتها التمورجية، وأنها أحرقت نفسها، أو لم تحـرق نفسـها وتخاذلـت فـي منتصف الطريق، وهكذا كما تراكمت الأشياء والأشـخاص والقصور والخيول والمروج المستحيلة في شنطة يـد، فـإن الفروض المتعددة المتراكمة توضع هنـا بـنفس الصـياغة المستحيلة، مما يضع أمامنا واقعا مخايلاً – وليس موازيا ولا أي شيء من هذا القبيل – هو أعمق من أي واقـع ممكـن مشهدي وخارجي، الجراب الخارجي يحتـوي علـى كـل الاستحالات، والفروض المتخيلة الداخلية تحتوي كذلك علـى ما يساق ذلك من استحالات، ومع ذلك فإن هذه الاسـتحالات أو المستحيلات الخارجية والداخلية، المشهدية والحدسية، تبدو ممكنة، بل تكاد أن تكون حتمية وضرورية. ذلك وحده إنجاز ملحوظ.

فليست هذه الرواية مجرد رواية عـن المشـهد اليـومي المبتذل أو عن الجسد الذي هو، وحده، قابل للمعرفة المباشرة

" كما يزعم تيار من الكتابات الجديدة، وليست هذه " كتابة لا شأن لها بالقضايا الكبيرة " كما يقال، بل هي في الوقت ذاتـه مشهدية ويومية وجسدانية، كما إنها تأملية وجوانية وغرائبية بمعنى جيد أو إن شئت فانتازية، وهي في ذلك، مثلها مثـل الكتابات الجديدة كلها، تنبع من موقف فلسـفي واجتمـاعي مضمر أو سافر، واعٍ أو لاهٍ، هو في الأساس موقف إدانـة الواقع القبيح، والشطح إلى ما وراءه، أيا كان هذا " الما وراء ".

" هراء متاهة قوطية "

هل ثم مفر من محاولـة اسـتكناه معنـى أو دلالـة أو مشروعية هذا العنوان؟

أما الهراء فلعله دحض لما يلصق بـالفن التقليـدي مـن سموق متكلف ومطهر هو في جوهره زيف وتجميل ميـت. أي إنه سخرية من الرصانة التي تخايل بأنها عميقة وهي في واقع الأمر سطحية.

أما المتاهة فلعلها ذلك التتابع الذي يأخـذ بالأنفـاس فـي المشاهد والتفصيلات والحكايات المتراكبة المتولدة بعضـها من بعض إذ يسقط معها وهم الوحدة العضـوية المتماسـكة

محكمة الصنع التي أخذت بهـا وانصـاعت لهـا الروايـة البلزاكية وما سار في مجراها.

فهل القوطية هي ارتفاع أبراج التأملات والتفلسفات عـن الجنس والنقد والحدوس والافتراضات التي تتشابك وتسـمو بنص حداثي مغامر في الوقت نفسه؟

# " تصريح بالغياب " ( * )

## منتصر القفاش

في تقديم رواية " تصريح بالغيـاب " يراوغنـا منتصـر القفاش ويخايلنا بنافذة مواربة تحمل معنـى الفـتح ومعنـى الإغلاق معا. هي نافذة تظل مواربة تحمل هذين المعنيين – على الأقل – طيلة العمل.

ذلك أن " الجيش " لغة، " هو نبات له قضـبان طـوال، خضر، مملوء حبا صغيرا، والجمع جيوش " كما جـاء فـي لسان العرب، وهو توطئة للكتاب الذي يجري مساره فـي " الجيش " كما نعرفه، له أذرع طويلة، وهو مملـوء جنـودا صغيرة، ولكن " الجيش " أيضا ليس فقط النبات كما يعرفـه لسان العرب، ولا " الجيش " كما نعرفه الآن، بل هو أيضـا العمل الروائي نفسه الذي بين أيدينا – تصـريح بالغيـاب – الذي يتكون هو أيضا من تفريعات متشعبة، كالنبات، ونويات صغيرة، كالحبوب، بعضها مفتوح وبعضها مكنون الدلالات.

لا أنوي – كما هو دأبي – أن أحكي الرواية، هذا تمرين إن لم يكن يضير العمل فإنه على الأقل لا يجدي شيئًا.

لكن موقع السرد الروائي يبتعث بقوة وإن لم يكن ذلك عن طريق التقرير أو الوصف التقليدي، بل في غمـار موقـف درامي من أول لحظة، الراوي يبحث عن " روايتـه " فـي مكتب السرية، بعد أن انتهى من خدمته بالجيش، ولـم يعـد على " قوة المدرسة ".

ومنذ أول لحظة تتراكب الإمكانيات ويقوم – مـن ثـم – التباس خصيب.

" كأنني ... " تقوم مواربة بين دلالات قابلة للتعدد.

فكأن هوية هذا الراوي موضوعة للسؤال.

بل لعل " البحث عن رواية " – في داخل روايـة. نافـذة أخرى مواربة. وسوف أزعم أن هذا الراوي – حتى بعد أن نعرف شيئًا عن هويته – يظل يبحث عن روايتـه، دون أن نعرف حقًا: هل وجدها؟

على مستوى موازٍ للنص – خارجه وداخله معا – يقـوم السؤال ما معنى " الرواية " كجنس أو نوع أدبي؟ هل نحـن بإزاء رواية بكل ما فيها من استنباتات طِوالٍ مملوءةٍ ببـذور صغيرة، وأي نوع من الرواية هذا؟

وهل الشعر، والتسجيل، وما يبدو أنه مـذكرات يوميـة، والحوار، والنجوى، مما ينأى بها عن جـنس أدبـي معـين محدد، وبداخلها في عداد " الكتابة عبر النوعية "؟

أتصور – مع ذلك – أنها " رواية " حقًا بمـا يمكـن أن تحمل الراوية الحداثية من تجليات.

عندما يقول لنا الراوي: " كأنني العسكري الذي يجب أن يستلم خدمته الشنجي الآن " في الوقت الذي انتهت فيه خدمته ( ص ١٠ )، فقد وارب نافذة الزمن مرة ثالثة – وإلى ما لا نهاية – إذ نجد أنفسنا – حتى مع أداة التشـبيه " كـأنني " – بإزاء زمنين متراكبين أو ملتبسين، وليسا متجاورين في آلية التذكر، إذ لا ينفصل أحد الزمنين عن الآخـر، بـل إن أداة التشبيه " كأنني " هي أداة للوصل لا للتفريق.

وكما يتداخل " الزمنان " في زمن سردي واحد مركـب، يتداخل ضمير الخطاب في ضمير مركب واحـد، فيتحـول صوت الراوي المتحدث بضمير المتكلم إلى نجوى يخاطـب فيها نفسه – أو لعله يخاطب قارئـة الضـمني – بضـمير المخاطب: " ألم تكن وأنت في خدمتك السيارة حاملاً النصف آلي، ومشط الطلقات؟ ... ألم تكن تداوم علـى فـتح تلـك

الأبواب ؟... " ( ص ١١ ) هي أبواب لا تتواجد فقط، بل " تتفاعل " فهو يثق في أن هذه الأبواب – وقد غدت بابا واحدا – لن تختفي، مع أنها كم لا نهائي، وهو يثق في أنه سـيقدر على اجتيازها – اجتيازه – دائما، ولكن الأبواب تظل تنفـتح وتغلق " على مدار السير" ( ص ١١ ).

وسوف تظل هذه الأبواب – الباب الواحـد المركـب – تنفتح وتغلق طول العمل الروائي.

إن عنوان العمل الروائي نفسه يحمل أكثر من معنى، فهو مفتوح ومغلق في آن، التصـريح بالغيـاب مـن الجـيش، التصريح المسجل المختوم الموثق من ناحيـة، لكـن أيضـا تصريح بغياب الراوي، أو بغياب الدلالة النهائية الواضـحة، أو حتى بغياب الجنس الأدبي المكرس المـألوف: الروايـة، لكنه مع الغياب " تصريح " أو بوح، أو كشف عن الخبـئ، فهو، في هذا السياق، تناقض دلالي ( أوكسيمورون )، إذ إنه حضور وكشف وبوح وتصريح بالقول، عن شيءٍ هو خفـي غائب مكنون، وعلى هذا النحو فإن البحث عن رواية في قاع الدولاب الإيديال، قد وجدها الراوي أو لم يجدها سواء، لأننا هنا بإزاء رواية في الوقت نفسه نقيض " للرواية " إذا أخذت

بمعناها المألوف، وكذلك تمضي الأمور في الأبواب المحيرة التي تتفاعل، تتلاحق مفتوحة ثـم تتطلـب معـاودة الفـتح باستمرار، وكذلك الأمر في ضمير المخاطب الذي هو فـي حقيقته ضمير المتكلم، وعلى غرار ذلك فإن بدايـة المشـهد إنما تأتي في النهاية – وهي بداية العمل الروائي أيضا، فهل هي بداية أم لاحقٌ يـأتي مثـل الخطـوات الأولـى والآن، خطوات الراوي والآخر، ومثل الظل الذي يلازم هذا الراوي – والراوي هو في الوقت نفسه " أنا – أنت " – هو ظـل " يتبعك، ينتظرك في الخارج يراقبك، قد يدخل أو يرحل ممنيا نفسه بآخر لا يهجره " هذه كلها، إذن، لها أكثر مـن معنـى واحد، بل كلها لها معانٍ تنقض أحدها الآخر، " البداية " هي إثارة سؤال متصل عن دلالات ملتبسة، فأينما استدار الراوي أدركه السؤال والالتباس بل الانتقاض.

هذا التقديم يوحي بكثافة العمل أي خصوبته، فإذا حاولت أن أتلمس محاوره الدلالية الأساسية، فلعلها فـي تصـوري يمكن أن تكون ما يلي، كما يمكن أن تكون غيرها، أو هـي وغيرها:

١ – الالتباس والتداخل.

٢ – تضارب الحقائق وتعدد الاحتمالات.

٣ – الإيروسية المحبطة.

أما خصائص التقنية فيمكن أن تكون على النحو التالي، أو على غيره:

١ – الرصد الدقيق والتحييد وتغريب الذات.

٢ – تنوع الإيقاعات في الحوار وفي الشاعرية.

٣ – سيادة أو غلبة الإشارة والإيماء.

ومرة أخرى – إلى ما لا نهاية – فليست تلك التفرقة بين الدلالة والتقنية إلا من قبيل التحليل، فهما جـوهر واحـد لا انفصال لأحد أقنوميه عن الآخر، وهـو مـن الخصـائص المميزة لهذا العمل على نحو أدق وأوضح.

أ – ١ – أما الالتباس والتداخل فهو الذي يكـون سـدى العمل ولحمته، وليس مخزن المدرسة فـي الفصـل ١٣ إلا المقابل الشفري لمخزن الرواية كلها بما يحتويه مـن مِخِـل العساكر القدامى أو الكتب وما يفوح فيه من رائحة مختلطـة المعالم والمقومات من دخان السجائر والتـراب والبيـادات ( الأحذية ) وأجساد من لم يستحموا وبقايا الطعام والبطاطين التي تختزن كل ذلك وتبعث من جديد " ( ٣١ ) أي تقـوم –

بالضبط – بما تقوم عليه الرواية، وعندما يمارس العسـاكر طقس الالتباس " تتداخل البطاطين ... ثـم يشـتد تـداخلهم ( الجنود ) وتضاغطهم ... لن يقدروا على فك ما انعقد مـن أجسادهم " ( ص ٣١ ) وتتناثر من خلال كل ذلك " أمل ... حياة ... سعاد ... " ولا يتضح من يقولها لمن أو من يرغب في من.

لكن ما يلفت الانتباه حقًا في هذا العمل أن ما يـدور فـي الداخل لا يظهر قط إلا على شكل انعكاسات خارجية.

" ... أن هذا المكان على صغره لكنه مرايا تضاعف مـا تعكسه وتظهر كلاً منكم وصوره تعددت وملامح وجه وقـد ارتسم عليها ما كان يحمله في داخله ".

وعلى عكس أعمال منتصر القفاش السابقة وخاصة في " السرائر " فإنه هنا أمين لمقتضيات ما اصطلح على تسميته " برواية الأشياء " أو " رواية المشهد " التي تعكف فقط على ما يرى ويحس من الخارج ولا تعنـي بنخـل دخائـل الـنفس وتقصي خلجات الروح.

بل هو يعزف على " الداخلية " بحيث يتداخل أو يلتـبس معنيان لها على الأقل، فهل هي المدرسة الداخلية؟ نعم، ولكن

" الكلمة نفسها تتجسد لك في كائن يريك نفسه لتتحقـق مـن وجوده " تكون الداخلية أيضا في الحواش أم في الحمـام أو مكتب السرية أو الفصول أم ... أتكون وأنتم تشكلون صـفًا واحدا أم دائرة مغلقة كلشنكان " ( ص ٥٦ ).

هل " الداخلية " إذن هي المظاهر المجسـمة للأشـياء – حتى لو كانت دائرة مغلقة – أم " كيف ستكون؟ " " الداخلية " إذن مجهولة، موضع سؤال أولاً، ثم موضع تداخل والتبـاس وتعدد ثانيا، وأخيرا فإنها تتخذ مظـاهر الخـارج، مظـاهر الأشياء.

وفي هذا السياق يأتي الفصل ٣٢ ( فصل الظلال ) حيث تختلط "الأصول " و" الظلال " بل تكـاد الظـلال تكتسـب حضورا أقوى من أصولها، وتمثل أمامنا حتى لتكاد تخفـي أصولها.

ومع أن الظلال هنا خارجية، و"مشهدية " إن صـح هـذا التعبير، وهي ليست ظلال الهواجس الروحية، فإن " ابتعاثها من جديد " يتأتى في صياغ تبلغ من الدقة مدى بعيدا، بل هي هنا " قصيدة نثر " كاملة، يمكن أن تقـرأ مسـتقلة وحـدها،

فيكون فيها الكفاية، وإن كانت مرتبطة بل منصهرة عضـويا في العمل كله.

وفي تنويع آخر على التيمة نفسها نجد تداخل أو التبـاس الحلم باليقظة في الفصل ( ٣١ ).

" ... شعورك بأنه أطول أحلامك ( بطول الحياة نفسها؟ ) وأكثرها ضجيجا وصمتًا شملك إلى حد اليقين أنك لن تستيقظ وستظل فيه دون عودة إلى دنياك الثانية " ( ص ٥٩، ٦٠ ) الثانية. كأن دنيا الحلم هي الأولى ...

" فجأة ... تعود إلى يوم ضبطت أوقاتـه علـى زمنـين مختلفين " ( ص ٦١ ).

العمل الروائي هنا دائما مضبوط على عالمين مختلفـين وممتزجين وعلى زمنين مختلفين وممتزجين، إن لم يكن على أكثر من عالمين وأكثر من زمنين ...

ومن كانتين المستشفى الخاص بالعساكر، فـي البـدروم، يحكي الراوي عن نفسه بضمير المخاطب ( كمعظم العمل ) ... وطلبت كوب شاي هل ما تتذكر من الحلم كان في الحلم فعلاً أم مجرد نداء له، هتاف تكرره لتتفتح أبواب لا تعـرف أماكنها ( ص ٦٣ ).

ولا نحن نعرف. وما من ضرورة لأن نحدد أماكن أبواب عرفنا من قبل أنها متكررة متعددة، تنفتح لتغلق باسـتمرار، ولا تفضي إلى شيء ولكنها تقودنـا عبـر متاهـة الفـن – والإدراك – السحرية ...

" برق في داخلك أنك لم تحلم، لم يكن أطول أحلامك، بل توهمت هذا وصدقته " ( ص ٦٥ ).

أفي هذا – وفي مثله كثير – غوص في دخيلة الفكر " في داخلك "؟

هل هذا عالم الحلم حقًا؟ أم إن الأرجح في تصـوري أن الوهم والحلم حقيقتان مجسمتان، وأن الظل الملقى به علـى العالم الداخلي يتأتى من سطوع خارجي لشمس قويـة هـي شمس التجسـيم والاسـتظهار exteriorization أو الـدفع بأشياء الداخل إلى تلبس أشياء الخارج.

أما في الفصل ( ٣٥ ) فهو الصوت والصدى، أي التنويع على التيمة نفسها: الحلم المتجلي في اليقظـة، الظـل الـذي يغتصب مكان الأصل، الصدى الذي هو أصدق وأفعل مـن الصوت، هو صدى الأشياء والتجليات الظاهريـة، صـدى الحوش، صدى الحمام، صدى مكتب السرية. صدى المخزن،

صدى الفصول. صدى الطرقة، صدى السكن، صدى مكتب المقدم: " صوت في تلك الحلكة يسمعني صوتي".

التباس أو امتزاج هذه النقـائض: الصـوت والصـدى، الأصل والظل، الصحوة والحلم، أبـواب متكـررة وبـنص الرواية " الشبابيك الموصدة خانات داكنة تفضي إلى الداخل " لكنها موصدة، فكيف تفضي إلى أي شيء؟ بـالأحرى هـي موصدة دون الداخل، ومع ذلك فما دامت هي "شبابيك " فهي تحمل إمكانية النفاذ والانفتاح والنظر والكشف، شأنها شأن " الأبواب ". إنها ليست جدرانًا صماء مسدودة لا ثغرة فيها ولا نفاذ منها، لكنها " نوافذ " حتى وإن كانت مغلقة، فإنهـا تعـد بأن تنفك مغاليقها.

أليس في هذه العبارة تعريف دقيـق لموضـوع العمـل الروائي نفسه، "تصريح بالغياب " أي تأكيد ونفي في الوقـت نفسه؟

٢ – أما تضارب الحقائق، وتعدد الاحتمالات، فليس فـي نهاية التحليل إلا تنويعة أخرى على التداخل والالتبـاس، أو هي في كلتا التنويعتين، التيمة الرئيسية في " تصريح بالغياب ".

ونص الرواية يصرح بذلك دون مواربة و لا تورع ،في الفصل (٤ )

" وجوه من حولك تتخاطفك ... اعتدت أيامها ألا تقـاطع أيا منهم وهو يسر لك بالحقيقة كلها عن هـذا المكـان، ولا ترددها لنقض حقيقة أخرى – الحقيقة كلها أيضا – يسر لـك بها واحد آخر ... حقائقهم ... متضاربة " ( ص ١٣ ).

وتظل " المفاتيح " غير قادرة على فك مغـاليق الحقـائق المتضاربة.

ليست الحكاية فقط حكاية مدرسـة داخليـة للممرضـات العسكريات وفصيل الجنود الملحقين بها، وإن كانت تتقطر لنا بحيوية وتجسيم وإدراك شامل. تكاد هذه المدرسة تخايل من بعيد جدا بالمؤسسة العقابية The Penal Settlement عند كافكا، وإن كانت من مقام موسيقى " مينير "، أعنـي أنهـا تقطير لإدراك العالم، أو الحياة، أو ما شئت من رؤى كبيرة، من غير استخدام أية صـياغات فخمـة أو ميلودراميـة أو مسرحية، بل تحت أضواء خافتة النبرة وإن كانـت كاشـفة ومتبصرة حقًا.

الحقائق – في هذا الإدراك – ليست متعددة وملتبسة فقط، بل هي متضاربة.

" المقدم " شخصية تكاد تمتلك بعدا أسطوريا مركبا. ليست هي فقط الروح المهيمن الساري الموجود تقريبـا فـي كـل مكان، كأن فيها جانبا إلهيا، بل هي أيضا " السـت " وهـي كذلك " الشباك " الذي أصبح اسمه بين العساكر " الست " فإذا تذكرنا أن الشبابيك الموصدة تفضي إلى الداخل، بكـل مـا يحمل ذلك من نقائض، فإن هذا الوجود الأسـطوري لـ ـ " الشباك – الست " يطل على كل شيء من علٍ، ويرقب كـل شيء.

"وكأنها لم تكن ترغب في أن يراها أحد، وتحاول إخفـاء كل هذا بجدية تخونها بارتفاع صوتها دونما سـبب، أو فـي نسيانها لما كانت ستقوله، أو لما كان يقال " ( ص ١٥ ).

الكلمة الدالة هنا هي " كأنها "

لأنها في حقيقة الأمر تؤكد وجودها، من خلال الشباك، أو حتى باعتبارها هي نفسها الشباك، سواء كانت ترقـب كـل شيء منه وبه، أو لم يكن موجودا، هناك فعليا، وجودها دائم إذن في حضورها وفي غيابها، وهي تعرف أن الكل يراها –

هناك – حتى لو لم يكن يراها فعليا. وسواء نسيت ما كانـت ستقوله، أو ما كان يقال ( انظر تعـدد الاحتمـالات ) فـإن صوتها مرتفع وحاد، أي أنه صوت مسيطر، حتى لو أفلتـت قبضته على الحقائق بالنسيان.

وفي هذا السياق لا نملك إلا أن نتساءل: هـل المـدرس الجديد "البديل " – المنتظر – المتوهم هو الذي يرقب ويحكم، أم أن البديل الحقيقي هو المدرس الجديد الذي هـو أنـت – بضمير المخاطب في محل ضمير المتكلم، أي هو الـراوي نفسه، وليس بديلاً له؟ إذن فإن الجديد ليس جديـدا والبـديل ليس بديلاً على الإطلاق.

إن تبادل أدوار المدرس، وتمازجها، وتضاربها، هو فـي تصوري تنويع آخر على تعدد الحقائق وتضاربها، وبتحوير قليل في ترتيب النص.

" ظللت بديلاً لمدرس وهمي كان يراقبك ... ظللت بديلاً دون أن تنعم بإحساس أنك في مكانك ... لست تاليـا لمـن سيأتي ويتصدر المكان.

سألت كثيرا متى يأتي المدرس الجديد. ولم تكـن هنـاك إجابة واضحة.

وعرفت بعد شهور أنك ( أنت ) كنت المدرس الجديـد " ( ص ٢٠ ).

في الفصل ( ٩ ) نجد أن الصول " يظل يسألك وابتسـامة لا تبرح وجهه ابتسامة من لا يرغـب أن يكـون معلمـك، ابتسامة من يذكرك بـ " إنت مش عارف "". ( ص ٢٣ ).

طبعا إنت مش عارف، دون حاجة لأن يذكرك بذلك أحد، ولا حتى هذا الصول الذي له أيضا ما يشبه بعدا آخر.

لكنك دائما تسعى لأن تعرف.

وفي هذا ما يكفي، وزيادة.

" دائرة الاحتمالات ( مع ذلك ) مضروبة حولها تتفتح ... " ( ص ٣٤ ).

ليس تبادل ضمائر الغائب، والمتكلم، والمخاطب، من قبيل المصادفة، أو من حيل الفن المراوغ فقط، بـل هـو أيضـا وأساسا ضمير واحد متراكب ومتضارب، هو " أنت " الـذي يخاطب من قبل " أنا " "ولكنه " هو " طول الوقت " أنا ".

أي إن الراوي أو السارد مهما تخفـى خلـف " أنـت " المخاطب أو "هو " الغائب، ماثل طـول الوقـت، وإن كـان

غائبا في الظاهر. وهنا فإن التصريح بالغياب ما زال تأكيـدا – ونفيا – للحضور، في آن.

تبدأ الرواية بضمير المتكلم الفرد:

" ربما لأنني تعثرت في درجة حجرية من السلم الصغير ... أو توهمت أن هناك بابا ... ظننت أن الأمر كله في يدي ... ".

( وعلى سبيل الاستطراد للاستعادة والاسـتدراك، فـإن الرواية تبدأ – كما رأينا وكما سوف تنتهي – بالتعثر والتوهم والاصطدام والظن ).

ما يكاد الراوي المتحدث عن نفسه " أنا " يمضي في آلية معايشة زمنين متراكبين مختلفين معا، صفحة أو صـفحتين فقط، حتى يلجأ إلى خطاب نفسه – وربما خطاب المـروي له، القارئ المتضمن – بضمير المخاطب " أنت ".

ويظل هذا المخاطِب – المخاطَب، ممتزجين ومتضاربين معا – هو السائد الغالب طول زمن الروايـة – هـذا زمـن ثالث، زمن الكتابة أو القراءة، يضاف ويمتزج ويتضارب مع الزمنين الآخرين.

ويبقى سؤال مفتوح عن دلالة الحكي بضمائر متعددة، هل هي تورط الراوي في تعددية الاحتمالات، وتضاربها أو على الأقل تجاورها؟

ليس هذا السعي نحو إضاءة نص موارب بطبيعته سـعيا اعتباطيا، بل إن هذا النص يعي ذاته إذ يعكسها على الأحداث التي يجريها:

" تلك المنطقة الحالكة أراقبها الآن تتعدد داخلي وتتكـاثر. أهي منطقة يتخفى بها من يتبعنـي، يترصـدني. أم منطقـة ستنشق عمن يمسك بي متلبسا بإهمالي للخدمـة، أم منطقـة سواء فيها أن تكون مسكونة بأحد، أم خالية؟ وجودها بكل ما فيه من احتمالات تنذر بالخطر، يجعلني أراها دائمـا علـى بعدها، تصلني بهـا، تـوثقني ... " ( الفصـل ١٢ ) ( ص ٢٨ ).

ليس ثم ما هو أقوى دلالة على وعي النص بذاته.

ولعله مما يلفت الانتباه أن الحديث – الاعتراف، يأتي في هذا الفصل بضمير المتكلم الفرد – وليس بضمير المخاطـب الذي كان سائدا حتى الفصـل ( ٩ ) أو بضـمير المحايـد العارف شامل الرؤية، لا هو " أنت " ولا هو " أنـا "، هـو

العين الناظرة فقط في الفصلين ( ١٠ ) و( ١١ ) ثـم يعـود الضمير المحايد ومن الفصل ( ١٣ ) حتى الفصـل ( ١٧ ) الذي فيه نجد الراوي يتكلم بضمير المخاطب إلى ذاته.

كأنما أتى الفصل ( ١٢ ) – فصـل الاعتـراف – فـي المنطقة الوسطي، في الحوش، بين المدرسة والمستشفى، في منطقة حالكة وإن كانت تغمرها شمس النظرة المحايدة.

والملاحظ أيضا أنه في أثناء هذه الفصول التـي سـوف أسميها – تجاوزا – الفصول المحايدة، تأتي الأسماء، بعد اسم " هريدي " والصول " شاهين "، فنعرف الصـول عزيـزة، وتتداخل أسماء أمل وحياة وسعاد، والصول عظيمة، وكأنمـا سقط حاجز ما كان يحول دون هذه الأسماء وأن تظهر.

فإذا عدنا إلى تتبع ضمائر السرد – ولو جزئيا – لاحظنا أن ضمير المخاطب الجمع – أنتم – يظهـر بسـرعة فـي الفصول ١٦، ١٨، ١٩، ٢٠ في وسط ما يبـدو أنـه سـرد محايد من العين الرائية المتعالية، ثم يعود ضـمير المـتكلم الفرد " أنا " في الفصل ( ٢٢ ) وهو مـن أجمـل فصـول الرواية، إذ يخاطب الراوي ظله في منتصف الفصل تمامـا،

بضمير المخاطب الفرد " أنت " كأن الصوت السارد قد انقسم في هذا الفصل الوجيز الجميل إلى " أنا " و" أنت ".

ويتغير ضمير المخاطب الفرد إلـى ضـمير المخاطـب المثنى: " أنتما " في الفصل التـالي مباشـرة ( ٢٣ ) مـع " محمود " الذي هو في تصوري تقمص آخر للظل أو للأنا. أو هو " صوت يتقمص أصواتك المتواريـة ... صـوت هـو تصريح بالغياب يصرح به في داخلك، ويظل سـاريا حتـى تنشغل عن الصوت ولا تسلم له وقتك " ( في أواخر الفصـل ٢٣ ).

بعد هذا الانقسام بين الأنا المفرد و" أنت " و" أنتما " ثـم العودة إلى ضمير المخاطب الفرد، " أنت "، يأتي مباشـرة، فصل فريد في الرواية، فليس في الفصل ( ٢٤ ) إلا حـوار مجهل المصادر، من الذي يتحدث إلى من؟ وعم؟

٣ – محور الإيروسية الكامنة أو المحبطة هو محور هذا الحوار.

" – وليه ما مسكتوش بسرعة؟

- أول ما قربت أمسكه ... بِعدتْ ...

- ...

- قالتلك حاجة؟

- قالت بعدين وقفلت زرار القميص ومشيت ".

وقد عرفنا أنها كانت راضية، وعيناها " فاتحـاهم علـى الآخر، مبسوطة "، وقميصها أيضا كان مفتوحا عـن كنـزه الذي لم يلحق الراوي أن يمسكه وفي نهاية الفصـل " ظـل رأس كل منهما متوهجا على الرمل " ( ص ٤٩ ).

تبدو هذه الإيروسية – كامنة ومحبطة باستمرار – كأنمـا هي أيضا وهج داخلي أو تحتي في الرواية، ذلك من براعـة النص إذ يتعامل مع مجموعة من الفتية والفتيات، فـي أوج عرامة الشباب، وفي ظروف بطبيعتهـا لا بـد أن تثيـر " إيروسية " حامية، ومع ذلك فالنص لا يمس ذلـك إلا علـى هينة – ولا أقول على استحياء – فهو بذلك يتجنب، بحـذق وبصيرة، الوقوع في هوة الإفصاح والمباشرة التي من شأنها بالضرورة أن تأتي بفجاجة واضحة ومنفرة، من ناحية، ومن شأنها أن تنأى بالنص عن رؤيته الأساسية التـي أتصـورها إدراكًا، في مسـتوى أعمـق، لتعـدد احتمـالات الوجـود وتضاربها، من غير أن ينجرف النص إلى تأملات فلسفية أو نظرية تقريرية، قد تكون زائدة أو قد لا تكون.

في أثناء عملية تكدير لطالبة – لا يعرف الراوي اسمها – كان عقابها أن تحمل حجرا كبيرا " ضغطته نحو بطنها، فبان تكور صدرها أكثر مرتكزا على الحجر ... الذي بـدا لـك طفلاً صغيرا ... " (ص ٢٤).

كأنما هو ينتقل بسرعة من إيروسية النهد إلى ملاذ آمـن هو ملاذ الخصوبة والأمومة.

وفي موضوع آخر " أصعد درجات السكن الحجريـة ... أصل إلى غرفهن، مفتحة ومضاءة، أرى أجسادهن بين يدي نوم يخبئهن بأحلامهن. أرى الأغطية وقـد وصـلت إلـى أطرافها وحلقت فوقهن كساحبة حطت رحالهـا فـوق أرض بعيدة. أرى ملابسهن مكومة في أركان الحجرات ... " ( ص ٢٩ ).

الملاذ أو المهرب من الإيروسية هنا هو الشطح الفانتازي المهيمن، والتحليق فوقها كسحابة على أرض بعيدة.

ومع ذلك فإن " باب دورة المياه مغلق، ولكنـك تشـاهده وهي تفتحه وتنظر لأسفلك نظرة عابرة أو محدقة، وتشـعر بأزرار بنطلونك مفتوحة، وبلباسك يتجعد بما يتمدد ويستطيل وتحاول صامتًا إخفاء الفتحة المشهرة بكلتا يديك. الباب مغلق

وأنت تسمع صوتها ينادي الصول فلا تسمع سوى مناداتهـا باسمك " ( ص ٣٧ ).

في هذا الحلم – التمني – الاستمناء التخييلي الواقعي معا، نوع من إيروسية النظر voyeurisme، يعالجه النص برفق يوشك على الانفجار دون أن ينفجر.

لكن الموضع الوحيد الذي تنفجر فيه الإيروسـية، خشـنة وقاطعة وسريعة الوقع، هو في الفصل ( ٢٦ ) النقيب يحكي حكايات " عمن نطوا وعملوا بدل الواحد خمسة وستة، عمن كانوا يجعلون صراخهن يوصل لحد آخـر الشـارع " ( ص ٥٣ ).

وفي الفصل التالي مباشرة، كأنما بعد هذا التمهيد، " انغلق الباب، واحتضنتك من الخلف، واستدرت وضـممتها إليـك، وقعتما على المِخَل واصطدام رأسك بقفل إحـداها، كتمـت آهتك بين شفتيها الغليظتين، وحاولت أن ترفع جيبتها، مسكت يديك، وتحركت فوقك في سرعة وقوة حتى تشـنج جسـدها ضاغطًا عليك، وقامت مسرعة، تعدل ملابسها وتناولت كتاب القراءة، وأخذت به البقعة التي تخلفت على الجيبة وخرجـت إلى الفصل ". ( ص ٥٤و٥٥ ).

في هذا الموقع من الرواية إذن نجد تبـادلاً بـين الأنـا الراوي بضمير المتكلم وبين أنت بضمير المخاطب – هـو نفسه الأنا – فلماذا؟ لعل أحد التفسيرات الممكنـة أن الفعـل الجنسي هنا لا يتم، أن ثم إحباطًا لا يقبله الأنا علـى نفسـه، ولذلك يحيله إلى " الأنت " فليس الهروب من "الأنـا" علـى سبيل الحياء.

ب – لا مفر من الإشارة – على سبيل إبراء الذمة – إلى أنه ما من فصل ممكن بـين " فحـوى " العمـل الفنـي و" الصياغة " التي تأتي بها هذه الفحوى، أيا كان معنى هـاتين الكلمتين.

ومن ثم فإن التقنيات التي أسعى إلى تلمسها هنا ليست في نهاية التحليل إلا تجليات للـنص إذ لا تفرقـة ممكنـة بـين أقنوميه:

١ – الرصد الدقيق للأشياء والمشاهد يبدو " واقعيـا " و" محايدا " و"ظاهريا " إلى حد بعيد. فهل هو كذلك بالفعل، إذا لم يغب عنا أننا بإزاء تعددية للاحتمالات لا تكـاد تتوقـف لحظة واحدة؟

في فصل ( ٥ ) على سبيل المثال نجد وصفًا دقيقًا ودراميا للتوت الأحمر وعلاقة الطالبات به، " يجمعنه وتهرس حباته تحت أقدامهن فتمزج بالرمل المفروش به الأرض ". وفي آخر فصل " التوت الأحمر " هذا تلوح الأكف محناة بحمرة التوت، وقمصانهن البيضاء أسفل الجاكتات الرمادية تناثرت عليها بقع حمراء تزيد وتنتشر طالما التُوت في أغصانه " ( ص ١٨ ).

الإشارة إلى الحناء، وإلى البقع الحمراء، لا تكاد يخطئها الحس، فنحن هنا بإزاء مجاز جلي لطقوس إيروسية أو شبقية.

وقد أشرت من قبل إلى أن ضمير المتكلم الفرد في الفصل ( ١٢ ) يأتي بين فصلين بصوت سارد حيادي، كأن هذا الفصل هو " الحوش – المجاز " الفاصل الحميم بين المدرسة وبين المستشفى.

في هذا الحوش نرى تكدير الطالبة، وتكور صدرها، وتحول الحجر على بطنها إلى طفل صغير. هذا الفعل الحميم يجري في " الحوش " – كما تجري النجوى الحميمة في الفصل ( ١٢ ) – كما تجري أفعال حميمة كثيرة في الحوش

أو فيما يطل عليه من نوافذ، وأبواب، وغـرف المخـزن أو المكتب، أو حجرات نوم الطالبات.

ذلك كله تحت قناع الرصد الدقيق " الواقعي "، " المحايـد "، بكل تفاصيله.

وفي تقديري فإن هذا العمل يتجـاوز مفهـوم التشـظي الشائع، ودلالته على تفكك ما في " الواقع " وفـي الإدراك، ويندرج تحت ما أتصوره مفهوما مغايرا هـو " التعـدد " و" التضارب " وما يحمله هذا المفهوم إلى نظيره في الواقع وفي الإدراك.

لقد عرفنا شيئًا من تغير ضمائر السرد من " الأنا " إلى " الأنت " إلى " الأنتم " و" الأنتما "، فليست هذه التقنية كلها من قبيل المصادفة أو العشوائية، بل هي كما أشرت مـن قبـل، دلالة مفصحة لا عن تعددية صوت السرد فقـط، بـل عـن تعددية – وتضارب – حقائق الوجود، أو على الأقل تعدديـة إدراك هذه " الحقائق " التي هي – كما هو واضح – موضع سؤال مستمر لا وصول فيه إلى إجابة نهائية محددة.

ومن الممكن أيضا أن يكون تغير الضمائر إشـارة إلـى تغريب الذات عن نفسها، كأن ضمير المخاطب يعني أن ثـم

شخصا آخر هناك في قلب الراوي المتحدث بضمير الأنـا، هو هو نفسه، وليس بهو في آن، أو كأن كـل حـدث هـو موضع تساؤل موجه إلى الآخر الذي هو الذات في آن.

فلماذا تغريب الذات واعتبارها آخر مخاطبا بأنت لا أنا؟

ثم احتمالات متعددة – أيضا – منها أن هناك قصدا خفيـا للنص في تحييد الذات لتجنب البوح بخبرة مؤلمـة، ومنهـا على العكس تماما أن تتاح في هذا التغريب حرية أكبر فـي البوح – وخاصة في الخبرات التي تتناول الإيروسية، كامنة أو سافرة سواء.

٢ – هل أحيل إلى نص بالذات في العمل يتناول مفهوم " الإشارة ".

ذلك أن " المقدم " لها بعد يتجاوز الواقعية بالتأكيد:

" قليلة الكلام، تكتفي بإشارات من يـديها أو رأسـها ... كأنها جمل كاملة واضحة " ( ص ١٤ ) ( كأنها ) ... لكنهم ... " يختلفون حول مقصدها في إشارة منها، يستند كل منهم ... إلى ما يتذكر من مواقف أشارت فيه نفس الإشارة وكانت تقصد في وقتها " كذا " ولا يتوقف اخـتلافهم إلا حينمـا ... يعيدون الإشارة إلى معناها الأول" ( ص ١٤ ).

هذا العالم إذن فيه إشارات على رغم وضـوح دلالاتهـا أحيانًا فإن هذه الدلالة نفسها تغيم وتتضارب أو تتعـدد، ثـم تعود – ربما – إلى معناها الأول.

جـ - وبالتالي فإن إيقاع الرواية كله يتغير ويتعدد، مـن الرصد الحفي بالتفصيلات الدقيقـة الشـيئية تمامـا، إلـى الشاعرية الحميمة والنجوى الحارة، ومما يبدو أنـه تقريـر لوصف الأشياء في ظاهرها وخارجيتها، إلى أسئلة لا نهايـة لها ولا إجابة عنها، ومن سرد جار على سـننه المضـطردة إلى فصول أو فقرات يحتل فيها الحـوار مكانـة وحيـدة أو سائدة، ومن تجهيل للأسماء اكتفاء بالإشـارة إلـى الرتـب العسكرية فحسب إلى انهمار الأسماء من غير تحديد للرتـب العسكرية.

ويكفي أن أشير إلى الفصول ( ١٢ ) و( ٢٢ ) باعتبارها إيقاعات شعرية هي " قصص – قصـائد " يمكـن أن تقـوم بذاتها. وإلى الفصل ( ٢٤ ) باعتباره نصا مسرحيا أو دراميا مقتصرا تماما على الحوار من غير أي تفصيل آخر إلا فـي آخر سطر من الفصل، ثم يأتي التسجيل الوثائقي الجاف فـي الفصل الأخير ( ٣٦ ) وبعد النقل الأمين الحرفـي لوثيقـة "

تصريح بالغياب " نجد أنه " لم تشذب أطرافه، وكلماته عميقة السواد " ( ص ٧٣ ).

فما أغرب الهوة بين " يصرح للمذكور بالغياب من سعت يوم إلى سعت يوم " وبين " كلماته عميقة السواد " بكـل مـا يحمل ذلك من إيماءات. " كلمة سر مكنونـة " ( ص ٧٤ ) تبدو كأنها كل ما تبقى من الروايـة التـي جـاء الـراوي لاستعادتها.

فهل أتت هذه الرواية الخصيبة والكثيفة، إلـى نهايتهـا " عندما يستيقظون واحدا بعد الآخر، يزيلون كل ما تبقى مـن النوم " ( ص ٧٤ ).

أم إن التصريح بالغياب، الكشف والخفاء، التأكيد والنفي، تعدد الاحتمالات وتضارب ما يبدو أنه حقائق وهو موضوع للسؤال، كل ذلك، وغيره، لا يجعل هذه الرواية تأتي – قط – إلى نهاية ما دمنا قد أزلنا عن أعيننا غشاوة ما، وما دمنا قد صحونا على رؤية متعددة وعلى حقائق متناقضة، فما مـن مفر من مواجهة هذا الإدراك ومن مواجهة هذا السؤال.

وهكذا أرى أن " تصريح بالغياب " نقلة مغايرة وتطـورا طبيعيا لما قام به منتصر القفاش من قبل في " نسيج الأسماء " و" السرائر ".

عندما أسميت منتصر القفاش شاعر القصـة – القصـيدة ( القصيدة بالدال ) لم يسعد كثيرا بهذه التسمية، وإن كانـت، في ظني، معبرة وصادقة وحقيقية.

ولن أفيض هنا والآن في مفهوم " القصـة – القصـيدة " ( بالدال ) ويكفي أن أشير إلى التفرقة الأساسية عندي بـين القصة – كجنس عام بما فيه القصة – القصـيدة ( بالـدال ) وبين الشعر أو القصيدة البحتة، وهي تفرقة تقوم على سيادة " السردية " بمختلف أنواعها وافتراعاتها في القصة، وسـيادة الإيقاعية أو الموسيقية بكل تجلياتها، في القصيدة.

لا تمتاز قصص – قصائد منتصر القفاش، فقط، بالتركيز والكثافة، وهي من خصائص الشعرية عنده، ولا بالوجـازة والاقتصاد والتقطير فقط – وقد اعتبرتها أيضا من سـمات " القصص القصائد " لكنه يذهب إلـى مـا وراء مـا عـرف بقصص الحساسة الجديدة، بعد أن استوعب منجزاتها، أطرح عنه ثقل الحبكة القصصية وتشويقاتها السهلة، وتخلـي عـن

طواعية عن تقنيات المحاكاة الأرسطية، والإيهام وتوزيع قيم البناء القصصي المألوف من حوار ووصف، وبطبيعة الحال عزف عن وجهة نظر العارف بكل شيء، تجـاوز منتصـر القفاش كل هذه المنجزات التي أتمتها الحساسية الجديدة منـذ الستينيات – وارتادتها منذ أواخر الثلاثينيات – وخاص إلـى تلك السردية الشعرية الفريدة التي تسري فيها دماء الحكـي جنبا إلى جنب في تيار واحد مع التأمل والنجـوى ودفقـات البصر الشعري، عن طريق تقنيات شتى تحمـل رؤى – أو رؤية واحدة – للعالم، توسلاً بما يلي:

- الإيغال في الحفر، والنقش، والوشم، والرسم.

- التجزيء والتفريق بين مقومات النص، لتندرج في نظم ما.

- حركة بداية النص التي هي في الوقت نفسـه نهايـة، ونهايته التي توحي بأنها بداية أيضا.

الحركة المتصلة بين الخارج والداخل ومنه إلى الخـارج من جديد – سواء كان ذلك في النص شكلاً، أو فـي مـادة موضوعه، وهما بداهة شيء واحد، وهـي نفـس الحركـة

المتصلة بين قطبي الوشم والمحو، بين النقش والد ثور، فـي تراوح غير منقطع.

- التعدد المستمر والتشكل الملتبس، إيماء إلى لبس الهوية ( وهو أمر يتجاوز مجـرد تراكـب الهويـات أو تعـددها المتجاور ) نحن هنا بإزاء مزج بين هويات لا يفْقد أيا منهـا خصائصها المميزة، ولا يفصلها – علـى أي نحـو – عـن غيرها.

- تعدد مستويات النص، مما يشكل إيقاعا خاصـا بـه، وتراوح النص بين مسـتوى الحيـاة اليوميـة، ومسـتوى الاسترجاع لما مضى – أو يتوهم أنـه مضـى – وأخيـرا مستوى الراهن الذي يتجاوز الآن وأمس معا، ويقترب مـن حافة اللا زمنية.

- ويترتب على ذلك ويتخلق معه في الآن نفسـه تعـدد مستويات اللغة بين العامية، والفصـحى الدارجـة السـائدة، والفصحى التراثية، واللغة الشاعرية بالغة الرقة بالغة الوقع.

- غواية الإخفاء، وهي تقنية رؤيويـة لا تكتفـي بتـرك فجوات في الحكي والتعليل ( كما يفعل حيدر، أو الـورداني، أو البساطي ) بل توغل إلى ما هو أبعد غورا حتى ليستخفي

النص – أو يكاد – استخفاء تاما يكاد ينقطع التواصل معـه أحيانًا.

- التضاد بين التشتت والانتظام، بين التشظي والاكتمال، اندراجا في نظم ما – نظم الأسماء، نظم الأماكن، نظم القول، وهو نظم كما أصبح لنا الآن أن نتوقع لا مفر من أن ينتثـر ويتمزق، في حركة التناوب التي ألفناها عنـد هـذا الكاتـب والتي أصبحت هي الحركة السائدة في نصه: " صار يـركن إلى معنى للبقاء يراد ف الدخول والخروج من كل الأبـواب في آن واحد في سؤال واحد ".

وأخيرا فإن من " الطرائـق – الـرؤى " التـي تتجلـى بوضوح في مجمل عمل منتصر القفاش، تضـافر اليـومي العادي المبتذل مع الشعري الصوفي، أو المحلّق، أو التأملي، ومرة أخرى هنا أكثر من تجاور وأكثر من تداخل، بل يدخل اليومي المبتذل في صميم نسيج العمل ككل ومن ثم يرتفع – إذا كان في الأمر رفعة أو نزول – إلى أن يكون هو نفسـه شعريا. فانظر كيف يصاغ الحوار، نتفًا مأخوذة من حياة كل يوم فيتساوق ويتناغم – بل يتداغم – مع التراثي والصوفي، بحيث تكون في التعددية نفسها وحدة كامنة.

أتلمس في النصوص الأخيرة التي يكتبها القفاش، وهـي التي تسري فيها شعرية غالبة، ما يشـارف اسـتغراقًا فـي البحث عن حرية منشودة – لعلها كانت مفتقـدة فـي أولـى نصوصه – وما يوحي بنازع غـلاب للتطلـق مـن خفايـا السرائر ومغاور الحفر في الدخائل نحو أفق أكثر سـعة وإن بقى روح السر مخامرا وملهما.

منتصر القفاش طور أداته ورؤاه، على نحو ملحوظ، في روايته "تصريح بالغياب ".

## " قميص وردي فارغ " (*)

### نورا أمين

في رواية نورا أمين " قميص وردي فارغ " خصـائص حداثية تثير متعة الفكر والتأمل.

ليست هذه فقط رواية علاقة متشابكة الدقائق والتفاصـيل، غنية بالتحليل، ومفتوحة البدائل والإمكانيات، بين امـرأة – هي الراوية – ورجل لا يظهر قط إلا مـن خـلال خطـاب الراوية إليه، ولا يتجسم إلا من خلال وعيها به، بل هـي – إلى ذلك وأهم من ذلك – رواية للكتابة، وعن الكتابة، وأساسا بالكتابة وليس بالحب أو بقضايا الوجـود، أي إنهـا مليئـة بقضايا الكتابة.

فهذا القميص الوردي حينًا، والأسود الطويل حينًا، الفارغ مرة، أو "يريد أن يكون فارغًا " مرة أخرى، أو هـو، مـرة ثالثة، " مثل كل شيء"، ثم هو مـرة رابعـة " فـيلم وردي روائي " ليس إلا " الكتابة ".

---

(*) دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

والراوية تخاطب رجلها الموجود المعـيش أو المكتـوب على الأصح: " كأن نرتدي قميصنا الوردي ونتلقـى عليـه ظلالاً ملونة لشاشة عملاقة تحتوينا فينفذ دفؤها إلى جلـدنا " ( ص ٤٤ ) أو " كنت أعرف أنك لن تغترب أبدا وأنت داخل قميصنا " ( ص ٢٠ ) فهو أساسا " قميصنا " وليس قميصـك أو قميصي، لأنه في نهاية الأمر لا علاقة له – طبعا – بمـا نعرفه في حياتنا اليومية من قمصان، ورديـة أو ملونـة أو سوداء، بل هو استعارة لفصول للكتابة تحتوي علـى جسـد الكتابة.

أما الكتابة في " قميص وردي فارغ " فهي، في تصوري، تجسيد أنثوي، وقناع " للراوية – المرأة – الكاتبة معا " على تراوح في درجة تقمص الكتابة لهذه الأبعاد الثلاثة: الراويـة – المرأة – الكاتبة، في كيان واحد متعدد الأقانيم.

وليس " القناع " هنا – كما لا أحتـاج أن أقـول – هـو الحاجز أو الحجاب أو التستر، بل هو التقمص والتماهي بـل الإفصاح عن الذات، من غير فضح كبيـر لخافيـة الـذات وأحيانًا مع بوح عن مـادة الـذات الأوليـة أو المصـنوعة المصقولة سواء، لأن " الذات " هنا " مصوغة " في الكتابـة،

الصياغة إذن لهذه المادة الأصلية هـي القنـاع، والصـياغة بطبيعة الحال هي الكتابة.

الراوية تخاطب رجلها: " بعد شهر على الأكثـر سـوف أعطيك القميص كله ( أي الكتاب كله ) لتقرأه. سوف تعلـق في النهاية قائلاً إني أسيء استخدام الأدب لكي أنقذ علاقتنـا من الدوائر التقليدية، وأفخمها ( يعني أصوغها ) أكون لهـا تاريخًا وشاعرية ... لأننا سوف نصبح هكذا مـوديلاً جيـدا للحب في هذا الزمن " ( ص ٥٣ ) إلى آخر الفقرة التي تقيم تشابكًا حقيقيا بين عدة أطراف – هي أو لعلها أن تكـون – علاقة حقيقية ( أيا كان معنى هذه الكلمة ) أو متوهمـة مـن ناحية، وصياغة هذه العلاقة في نص للكتابة من ناحية ثانية. ثم علاقة هـذه "العلاقـة – الـنص " بـالقراء، وبالناشـر، وبالأعراف الاجتماعية، لكن الغلبة في هذا التشابك إنما هـي للكتابة.

لأن " الكتابة هي الوسيلة الوحيدة التـي تنقـذني دومـا وتحتضنني في حنو وتسامح " ... " أنا أكتب حتى أتماسـك. أكون قصة حبي في هذه الرواية " أو "أقدسـنا بالكتابـة ...

وأطلق الرغبة واللذة التي أتوجس منها في الواقع. وأحرمهـا على نفسي وأنا أموت شوقًا إليها " ( ص ٦٧ ).

ذلك أنه على الرغم من كل ما في الرواية مـن تفاصـيل الحياة اليومية العادية – على موضة روايات وقصص هـذه الأيام – وعلى الرغم مما يبدو فيها من مقدرة عقلانية علـى التحليل وطرح البدائل والإصرار علـى التـزام المسـتوى الأرضي في هذه " العلاقة – النص " والنـأي عـن شـبهة الرومانسية من ناحية وعن الأيروسية المفصح عنها جهـرا وإن تخفت تحت ستار تلمسات حسية قوية، على الرغم مـن كل تلك الدنيوية المعتنى بتأكيدها فإنهـا، الراويـة الكاتبـة، تعترف لمرة واحدة ولكنها كافيـة " أقدسـنا بالكتابـة " لأن الكتابة هي التي تضفي على كل ذلك قداسة أو قدسية لا سبيل إليها إلا بالكتابة، و" لأن العالم كله يمر إلي من خلال الكتابة، فيبدو أن حياتي بأكملها هي في الأصل تجربة كتابية، وكـل شيء زائل فيما عدا الكتابة " ( ص ٨٥ ) فكأنها ترفع الكتابة إلى مرتبة توشك أن تكون ألوهية، غير زائلة، باقية، خالدة.

سوف أتابع هذا المحور الرئيسي شوطًا أبعد، فـأزعم أن في "قميص وردي فارغ " ( هو ملآن إلى حـد الاحتشـاد )

أكثر من التفات النص إلى ذاته، بل أذهب إلى أن هذا الكتاب – كله – هو عن الكتابة.

الكتابة تكاد أن تكون – بل هـي بالفعـل – الشخصـية البطل البروتاجنيست، وليست الراوية، ولعل الشواهد أكثـر من أن تحصى بدقة.

" وقعت في أسر افتتاني بكتابة نشـوتي المأمولـة ... " ( ص ٢٣ ).

وهنا نصل إلى مأزق تعرفه الراوية – الكاتبـة معرفـة جيدة، أو تنص عليه الكتابة صراحة: " متى يسقط غرامـي باستثمار التفاصيل التي تقدمها لي كفرصة أدبية؟ متى يتنحى ذلك الطرف الثالث من علاقتنـا، وتصـبح الأشـياء غيـر مجازية؟ "

والطرف الثالث طبعا، بين هذا الرجل وهذه المـرأة هـو الكتابة، أو المجاز.

أما أن تصبح الأشياء غير مجازية فهو حلم أو مسعى أن تكون "للأشياء " أو للعلاقات براءة أولية غير معبـر عنهـا، موجودة في ذاتها، دون صياغة، فهـل هـذا ممكـن علـى

الإطلاق؟ أو ليس هذا مستحيلاً في وعي الإنسان وهو جوهر علاقته بالأشياء؟

ليس هذا مأزق الكتابة وحده، بل هو مـأزق الوجـود أو الوعي بالوجود وبالموجودات، كأن كل إنسـان هـو كاتـب بالقوة، هو احتمال كاتب، هناك دائما شاهد خفي على أخص العلاقات واللحظات والأشياء خصوصية، المجاز إذن لا مفر منه.

سوف يتيح ذلك لنا تأويلاً آخر أو على الأصح مضيا في التأويل السابق إلى مدى أبعد، فنقول إن القميص الفـارغ – ورديا أو غير ذلك – هو الصياغة الأدبية التي أفرغت مـن عضوية الحياة، وملئت بالكتابة.

" تملكني خوفي من أننا نفلت من المـتن الأدبـي الـذي صممته لنا " ( ص ٣٠ ).

و" نتابع ما قلت كي تتيح لي وقتًا أتماسك فيه وأتعافى من " المتن الأدبي " ( ص ٣٠ ) فالمتن الأدبي، باعتباره متنًـا، يرى كتلة أساسية وجسما ماثلاً وليس شيئًا هامشيا، الكتابـة إذن هي المتن والحياة هي الهامش بل هي الفـراغ أو علـى

الأول هي عدم الملء، هي الافتقار والعوز وربما هي القهـر عندما تصبح قميصا أسود.

" إن الجميع ... نشوتي كتابية "

" أتوقع أن يوما ما سوف يتحتم علـي أن أختـار بـين مذكرك ومؤنثها". ( ص ٣٢ ) وفي النهاية سـوف تختـار المؤنث – الكتابة، ولعلها سوف تلوذ بجزيرة ليسبوس.

" الأيام تلك التي تمر الآن من حولك لا يمكنها أن توجـد إلا بالكتابة، لذلك يمكنني أن أدعوهـا " أيامـا نصـية " ... أخرجت القلم البيك الأسود واستكملتك " ( ص ٣٧ ) إنهـا لا تستكمل الكتابة عنه، أو لا تستكمل النص الذي يكتبه ويحكي عنه ويسرد علاقته بها، بل هي تستكمله هو، كأنما لا وجود له حقًا إلا بالقلم البيك.

متن الواقع هامشي بل لا يوجد، المجاز هو المتن السائد، كأنما يحل المجاز أو المتن المجازي محل التجسيد أو الوجود الذكوري المرفوض، المتن الأدبي هو الذي يستوي علـى " النص – العالم "، أم أقول العالم – النص؟ " أحبك في هـذه الكتابة ولا أستطيع أن أعانقك خارجهـا " ( ص ٦٦ ) أو " الواقع يتفنن جيدا في التآمر علينا – لا يدع لـي إلا الكتابـة

والخيال والشعور بالإثم لأني أتطفل على واقعك وأدخل فـي مناورات ساذجة مع هذا المارد الملقب بالواقع " ( ص ٣٧ ) بل تلك كلها مناورة بارعة وذكية مع النص الذي يتعماق حقًا ...

ومن هذه المناورة ما تقوله من أن " الكتابة لم تعد مصدر نشوتي الأولى والأخيرة، لأن الواقع الذي استللته مـن وراء ملامحك قد تمكن مني وبعث بهوسي للكتابـة إلـى مكـان مهجور أو سري " أما في ظني فتلك هي المناورة، إذ يـأتي بعدها مباشرة سؤال محوري " هـل ينبغـي إذن أن أمحـو السطور الماضية؟ " والإجابة – كما لا بد أن تكون – تـأتي حاسمة " أغلب الظن أني لن أفعل ... لأنها تحمـل أجـزاء مني ومنك " ( ص ٢٦ ) بل لأنها – هذه السـطور – هـي التي تحملنا، هي التي توجدنا، هي المتن الراسخ، والجميـل، لحسن حظنا.

هذا المتن الأدبي – هذه عبارة مفتاحية ومحورية – هـو الذي دفع بنورا أمين أن تتخلى تماما عن لعبة الإيهام بمحاكاة الواقع، أو لعبة السرد الروائي التقليدي، وجعلها تندب حتـى العنق في " المجاز " حتى لتمتزج في هذا " النص – العالم " الأنواع الفنية، القصة القصيرة التي كانت أصل هذه الرواية،

والسيرة الذاتية لنورا أمين، والرواية بما فيها من خيـال أو واقع متخيل أي مخيل، على الأصح، والتقنيات السينمائية كما هو جلي وغني عن البيان، حتى ليصبح " الواقع " ( أيا كان معناه ) كأنما هو أحد هذه الأنواع الأدبية، لا أكثر.

تتجسد " الكتابة " وتسفر عـن أنثويتهـا: " قـد رحلـت وتركتني أنا وكتابتي، امرأتين وحيدتين " ( ص ٣٨ ) الكتابة إذن امرأة وحيدة تعانقها امرأة وحيدة.

" بهذه البساطة تجيء إلينا ونحن جالستان – أنا والكتابة – على مائدتنا " ( ص ٤٣ ) ومن ناحية أخرى فإن كونهمـا " امرأتين وحيدتين " يتأكد عندما تصبح الكتابة شيئًا خارجيـا وداخليا معا، معنى الوحدة هنا أساسي " أتفرج على هذا كلـه أحيانًا من وراء زجاج صلب يفصلني عن الأشياء ويوصلها إلى مثل سينما الرعب " ( ص ٤٦ ) ... " هل هـي خيـال بصري؟ " فإذا كانت الكتابة تتفرج على الكتابـة – أم هـي نورا أمين تتفجر على الكتابة، أو مرة أخرى هل هي الكتابة تتفرج على نورا أمين من وراء زجاج صلب ... إلى آخره، فهل هي بالفعل مجرد فرجة، هل هي على الأدق مجرد رؤية بصرية؟

أما إجابتي فهي: لا. لأن التأمل يصل إلى التفلسف أحيانًا، تأمل دخيلة الذات، وهواجسها، ولأن اللغة تقوم بدور أساسي، ولأن النص كله لا ينفرش بصريا فقط بل يصاغ في حـديث متصل لا ينقطع – إلا هنيهة وجيزة – موجه إلى مخاطـب رجل راهن ماثل طول الوقت ولو كان ذلك من خلال وعـي الراوية، وأخيرا لأن هذا العكوف المستغرق، بالكتابة، علـى تأمل " الكتابة " نفسها يستوعب البصري السـمعي ويغيبـه داخل كتلة سيالة وجياشة وقوية الأسر من متن أدبي سائد.

وفي داخل هذا المتن نجد أن نورا أمين – وهي الكاتبـة واسعة الثقافة – تداعب نصها نفسه، مداعبة هينة تشفي على سخرية خفيفة، " سوف أنصت إليك فقط وأدعك تعبـر عـن صدمتك من بعض الأفكار التي احتواها النص لأنهـا مـن مستلزمات " الكتابة المستحدثة " " ( ص ٣٠ ) وهي بطبيعة الحال تقترف هذه المستلزمات للكتابة المستحدثة أو الحداثية، دون تردد ودون تورع، وبذلك تثري النص وتخرج به مـن أسر المواصفات المكرورة أو من شبهات الاستنساخ والتقليد والسير في دروب مطروقة، أو هي تقول – هـذه المـرة – على لسان الرجل – :" فهل حقًا رثاء الذات الـذي تتجهـين

نحوه من لوازم الكتابة الأنثوية، أم هو من ضرورات الكتابة البورجوازية التي إن لم تجد لها هما غرقت فـي التـأملات الوجودية؟ " ( ص ٨٢ )، وليس من الضروري أن نجيـب على هذه الأسئلة، وإن كانت الإجابة هي: نعـم، فـي كـل الأحوال. نعم، ولم لا؟

* * *

الإغراق أو الاستغراق في قضايا الكتابة لن يدعنا نخطئ نغمة الأيديولوجية النسوية Feminist فـي هـذا الـنص: " أعرف الآن ... أنني أتقن الفرار من الرجل الـذي يفـرض علي حبه، نحو ذلك الذي أجذبه أنا، ليفتتن بي، فأتخلص من تهمة صورة المرأة التي تقع عليها دوما الأفعال، التي تتلقـى الحب الذكوري على وجهها مكتومة الأنفاس معصوبة العينين مدججة بالغضب " ( ص ١٥ ) أو " كيف أن رجلاً – خالصا مثلكم – سيجعلني أنقب داخلي عن امرأة تشبهه لم يفسـدها المجتمع ولم يقنن حساسيتها الأنثوية أو يغربها عنها، امـرأة أنثوية التاريخ ... " ( ص ١٨ ) تلك نغمات تتضمن أصداء الأيديولوجية النسوية التي تتشفى الآن في الكتابات النسـائية أي في أعمال الكاتبات على الأدق، لكن ما ينقذ نورا أمـين

من فجاجة ومباشرة الأيديولوجية استبصار عميـق ودءوب لدخيلة الذات باعتبارها ذاتًا إنسانية، هي ذات امرأة – وكـم هي امرأة! – صحيح، ولكنها ليست الداعية لحقوق المرأة ولا المتباكية على قهرها ولا المطالبة بمساواة توشك أن تكـون مساواة فيزيقية مستحيلة، أما المساواة في الحقوق والواجبات باعتبارها قضية اجتماعية عامة وليست مجرد قضـية نـوع Gender، فلا جدال طبعا في أحقيتها، انظر إلى شواهد قليلة من خضم جياش في هذا السبيل: " كـأن حواسـي تتسـاقط وتنحدر داخل أحشائي: " ( ص ٢٥ ) فهي هنـا لا تصـف ذاتها بقدر ما تشخص كتابتها أيضا، " احتـوتني مجريـات شعوري نحوك وقررت لي كل شيء " ( ص ٤٣ ) ومع ذلك فلا تخطئ العين صورة أيديولوجية للرجل ( أم هي صـورة سيكولوجية للرجل ) هي عبور الفجوة بين الرجل والمـرأة، أي ما يمكن أن نتصوره علاقة شبقية مع الذات الأنثوية التي استوعبت الرجل في دخيلتها وتمثلته في نسـيجها النفسـي، فلنتأمل، دون انحيازات مسبقة، ثمل هذه الإضاءات: " أنـت حر من العالم الذي يسقط عليك ذكورته ( هل مؤدى ذلك أنك حر من ذكورتك؟ ) أنت أخي الذي لم ألقه أبدا، أنت نصـفي

دون شروط، دون حواجز ... في زمن ما كهذا كنت تشبهني ... ولا تشتهيني كما أود أن أشتهي نفسي ... تتسـلل إلـى داخلي ... تتقاسمني مع نفسي وتحتوي آلامي " (ص ١١) أو " تتسلل روحك الأنثوية الأصيلة لتنتشل روحي مـن بعيـد " (ص ١٣) فهي هنا تتماهى معه إلى حد أن تراه أنثويـا. أو تلك الفقرة المفصحة المضمرة معـا: " بـالأمس وضـعت صدرك على صدري ... وتلامست أثداؤنا داخـل القمـيص الوردي الذي أبتاعه لك ( أو داخل النص الذي أكتبه لك ولي معا ) وتمنيت ... أن ترتديـه فنتطـابق أو نتناسـب معـه ونستطيع أن نتبادل قطع الملابس ذات يوم " ( ص ١٩ ) أو " شيء ما على طرف الشفاه، يدفع بنا إلى رغبة في التطابق " ( ص ٢٩) " لن نغترب أبدا وأنت داخـل قميصـنا " (ص ٢٠) وسائق التاكسي " يسألني إذا ما كنت أنا التي ناديتـه أم رجل، يقول إنه سمع صوت رجل وامرأة في مزيج واحـد " ( ص ٥١ ) و" كلما تعلقت برقبة رجل كانت النتيجة ترسخًا آخر للوحدة وغربة أكثر قسوة مما مضى " ( ص ٨٦ ).

في هذا التماهي مع الرجل أو تحويله إلى أقنوم أو مقـوم للذات الأنثوية ما يجيب عن التسـاؤل الحـواري الطويـل

العقلاني والمثقف ( أكثر مما ينبغي ربما ) فـي صـفحة٤٧ تعليقًا على صدمة رجل الكتابة إذ وصفته الراوية بأنه يعاني التخنيث، والراوية تقول إنها تطمئنه أنه ليس كذلك في خيالها البصري، لكن ضـرورات " الكتابـة المسـتحدثة " ( مـرة أخرى! ) وكسر التابو يحثانها على إجراء مثل هذه الإشـارة الأدبية، إلى آخر الفقرة الطويلة التي هي في نهاية التحليـل مناورة عقلانية مع النص.

وبطبيعة الحال فإن هذا التماهي مع صورة الرجل لـيس ولا يمكن أن يكون تحويـل الموضـوع والـذات، الرجـل والمرأة، إلى كتلة واحدية مصمتة، بل ذلك كله ينطلـق مـن ثنائية أولية تتبدى في النص منذ البداية حتى النهاية، لكنها لا تظل متنافرة الطرفين، لأن السِنْك والدي سِـنْك بالمصـطلح السينمائي ( التزامن أو التوافق، والتنافر أو التباعد ) يظـل قائما في علاقة جدلية أتصورها تحل في النهايـة – دون أن تلغي – بآلية التماهي والاستيعاب: " سوف نحـافظ بحكمـة على أخوتنا " ( ص ١٣ ) وليس على وحدتنا أو توحدنا. أو " تفلح في الالتصاق بي ونحن نسير سويا دون أن تلمسـني " ( ص ١٤ ) الالتصاق دون تلامس آلية مدهشة فيما يبـدو،

ولكنها حقيقية جدا. أو " اصطفيت رجالاً طيبين يشبهون أمي أحيانًا. فأديت معهم دور الرجل الذي أفر منه " ( ص ١٥ ) أو أخيرا " كنت قد تحولت بلا إرادة إلى أن أكون " الرجـل الخطأ " أو أن أكون أنثاه " ( ص ١٦ ) والكلمة المفتاحية هنا هي " بلا إرادة " تلك آلية تكاد تكـون لا واعيـة إلا أنهـا مصاغة ومكتوبة " مكتوبة بأكثر من معنى ).

مما يكمل هذه الصورة ما نلاحظه من أن صورة الأب – الرجل في هذه الكتابة صورة سلبية، إن لم تكـن مرفوضـة ومكروهة " يتأكد صمودي في وجه الذكر الآخر ... عندئـذ تنمحي صورته وذكراه ونصبح وحدنا ... بـلا وسـيط ولا شبح الأب الذي نجاهده سـويا " ( ص ١٦ ) – هـل هـي كراهية إليكترا محبة محبطة تلوذ من الحب المستحيل إلـى حضن القرينة – الخصم، الأم المثيلة، على نمـط التحليـل الفرويدي الشهير؟ " أنت تعيدني إلى وطن أحبط أهلـه فلـم يتذوقوا حبه في رواية أمي، أو وطن ليس لـه وجـود فـي تصور أبي " ( ص ١٧ ) هل هـو الـوطن فقـط أم الأم – الوطن، أم هو الذات – الوطن أيضا وأساسا؟

لم تعد هناك مشكلة كبيرة فـي أن التقنيـات السـينمائية تستخدم الآن بكثرة، ربما أكثر بكثير مما ينبغـي ( بغـض النظر مؤقتًا عما هو الذي ينبغي أو لا ينبغي ). لكن المشكلة عندي، إلى حد ما، هي لماذا تستخدم الآن هذه التقنيات فـي الكتابة الروائية؟

في " قميص وردي فارغ " نجد أن نورا أمين – كمـا لا يخفى بل كما تمتد كل الأصابع الكتابية مشيرة إليـه تؤكـده وتضغط عليه – تستخدم مفردات السينما بالحرف الإنجليزي أو الأمريكي Cut أو بالحرف العربي: ليبسنج، راكـورات، كلوز آب وهكذا، وتستخدم تقنيات السينما على طول الرواية وعرضها، أفتحهما ( عيني ) على أمل في تجدد دماء المشهد وتهذيب جرعة إحباط في المونتاج " ( ص ٧٥ ) أو " إظلام مفاجئ وتدخل المشهد " جميلة " ابنتي ذات العـامين " ( ص ٧٨ ) " تستجيب جيدا إلـى درجـات الإضـاءة وتعليمـات التصوير ورغبات المتفرجين " ( ص ٧٨ ) نحن الآن فـي إنارة كاملة ( ص ٧٩ ) وغيرها كثير بتسخير وربما إقحـام مصطلحات سينمائية بحرفيتهـا وأيضـا بحرفيتهـا، ولعـل الحِرفية – أي إجادة الصنعة – هي المنـاط ولـيس مجـرد

الحرفية، فليس المهم كثيرا استخدام المصطلح بقدر اسـتلهام التقنية نفسها، حتـى دون عنونتهـا بالمصـطلح، فـالتقطيع السردي مثلاً في فقرات متراوحة الطول تفصل بينها فواصل أو قطعات حادة حينًا وناعمة حينًا آخر، هو أسـلوب بنـائي سينمائي أساسا وذلك علـى شـكل مشـاهد منفصـلة ( أي Sequences أو متتاليات مستقلة ) من مشهد عيد ميلاد مثلاً إلى مشهد رؤية فيلم أو عشاء في مطعم، إلى آخره، فهل في هذا التسلسل بالذات دلالة؟ أم لعله أقرب إلى تخلخل يقتـرب من تقنية الفيديو كليب؟ ثم أن التضويء البـاهر لتفصـيلات مجهرية من نحو " أطراف أصابع يدي تلامـس فـي نهـم أصابعك تقتفيها حتى الرسغ، توقظ شعيرات جديدة تتعـرف إليها للتو وتعود المسـار نفسـه: الشـعيرات – القبضـة – الأصابع – الأظافر – الطراف " ( ص ٦١ ) ومشاهد التكبير والتقريب أو التبعيد والشمول كلها متواترة، ثم يأتي تصـوير ما يحدث عادة على شاشة السينما ( الشاشة الفضية كما كان يقال ) قبيل الفقرة الأخيرة، على طريقة تشبه طريقة كتابـة السيناريو " نقطتا ضوء هلاميتان، متباعدتان، تخفتان تدريجيا من الشاشة البيضاء، حتى تتلاشيا تماما، ويتعاظم الأبـيض

الضبابي، وحده " ( ص ٩١ ) بل يكتب ذلك كما لـو كـان يوحي بما يظهر على شاشة سينما بكلمات قصار على سطور متدرجة الانحدار من يمين الصفحة إلى شمالها علـى سـلم طباعي بصري وليس دلاليا أو لغويا فقط.

لي تصور في تفسير هذه الظاهرة:

أتصور أن استخدام التقنيات السينمائية بالكتابة، أي بوسيط اللغة وليس بوسيط الكاميرا، إنما هو نقض ودحض للتقنيـة البصرية – السمعية الكاسحة هذه الأيام، وذلك بعـدة حيـل كتابية منها استخدام أسلوب الخطاب للآخـر وهـو بالدقـة أسلوب الخطاب المونولوج ( أي أحادى الكـلام إذا رجعنـا لترجمة الأصل اليوناني مونو – لوج ) وتلك تقنيـة لغويـة كتابية وليست بصرية في الأساس، ثم انغمار النص كله فـي مياه مترقرقة فياضة أو ساجية من التأمل العقلـي، ونجـوى الذات، وطرح بدائل نظرية أو ما يشبه أن يكون احتمـالات منطقية أو رياضية أو حتـى حسـابية، وانبعـاث الـروائح والملامس أو الإيحاء بها، ورصد الحس الداخلي غير القابل للتجسيم بصريا أو سمعيا.

نحن هنا بإزاء استخدام التقنيـات البصـرية السـمعية – باللغة، بالكلمات، وليس بالصور المرئية – لـرفض طغيـان هذه التقنيات على حياتنا اليومية – والفنية أو شبه الفنية – إذ يقتحم التليفزيون والفيديو حياتنا ويكاد يدمر مقـدرتنا علـى التفكير وعلى الخيال وعلى المساهمة الإيجابيـة فـي خلـق العمل الفني.

من أدلتي الكثيرة على هذا التصور ما نجده فـي بـؤرة ( فوكاس ) الرواية، مثلاً، ( ص ٤٨ ): يجيء النادل فـي " لونج شوت " مفاجئ ... وتمضي هذه الفقرة في لعبة لغويـة توثيقية أو تسجيلية حتى تنتهي: يودعنا المكان المكتظ بـ ـ " كلوز أب "، حتى لنقتنع – هنا وفي مواقع كثيـرة أخـرى – أننا هنا بإزاء ما يوحي بأنه بـارودي أو محاكـاة سـاخرة للسينما أي ما يسميه الإنجليز Tongue in cheek.

هذا احتمال.

الاحتمال الآخر بطبيعة الحال هو أن هذه التقنيات كلهـا تأكيد لطواعية فن الرواية – أعني النوع الأدبي الذي نسميه الرواية – لتقنيات جديدة تنقض بذاتها مواصـفات الروايـة التقليدية، وتغير مصطلح " الرواية " نفسه – وهو ما يحيـر

بعض القراء الذين اعتادوا صيغة معينة للرواية ذات الحكاية والحبكة والحل والنهاية السعيدة، أو غير السعيدة. النهاية!

أي إن نقض التقنية السينمائية يتأتى عن طريق التقنيـات الروائية، مـن ناحيـة، كمـا إن نقـض التقنيـة الروائيـة ( التقليدية ) يحدث عن طريق محاكاة التقنيـات السـينمائية باللغة.

* * *

ولعله مما يدخل – إلى حد ما – في هذا السياق أن نـورا أمين قادرة على ابتعاث حس أنثوي بالتفاصيل الدقيقة، لـيس على المستوى الذي يوحي بأنه مصري ( وهو فقط " يوحي " لأننا هنا بإزاء مادة لغوية وليست بصرية ) ولكنه أكثر مـن رصد خارجي بل هو رصد للأنثوية الداخلية مع وعي بهـا، مما تحتشد به الرواية، ولا يحتجن على النسويون والنسويات الـ Feminists بأنني شوفيني ذكوري أفرق بين الرجـال والنساء وأضع النساء في مرتبة أدنـى أو مرتبـة معزولـة خاصة إلى آخر هذه الرطانة الفيمنية النسوية، فأنـا أعـرف الناس بأن هذا الحس ليس مقصورا على الكاتبات الإناث، بل نجده طبعا عند الكتّاب الذكور، وهو ليس خصيصـة كتابـة

البنات دون كتابة الصبيان، فهناك كما لا أحتاج أن أقول من الكُتّاب الرجال من يبتعثون هذا الحس بقوة الخيال والمقـدرة على التقمص ( وربما أيضا بـأثر الجينـات والهرمونـات الكامنة ) بحيث يصلون إلى مثل ذلك، وهل هناك ضـرورة أن نذكر بما قال فلوبير: " أنا مدام بوفاري " كما أن العكـس صحيح طبعا، وبعض الكاتبات لهن كتابات يصح أن توصف بأنها " رجولية ".

من هذا القبيل عناية نورا أمين الفائقة بما يوشك أن يكون فيتشية الملابس ومثال ذلك – من بين أمثلة كثيـرة: " أنـت ترتدي تي شيرت رماديا من وكالة البلح وصديريا مطـرزا كالشائع هذه الأيام، على جينز بالطبع. وفي يـدك اليسـرى يتدلى السويتر الذي تصحبه معك في جميع رحلاتـك وأنـا أرتدي بنطلونًا ضيقًا.

أضع التي شيرت النبيتي داخل البنطلون وفوقه صـديري بني. ( ص ٥٦ ) وهي فيتشية يشاركها فيها كتـاب رجـال عديدون، منهم كاتب هذه السطور المولـع علـى طريقتـه بفيتشية وصف الملابس النسائية، ذلك إلى اهتمـام الكاتبـة بتفاصيل الحياة البيتية، الغسالة والمكنسة وحـوض المطـبخ

( ص ٥٨ ) أو ترتيب الوسائد والأرائك والمقاعد والزهريات ( ص ٧٠ ).

* * *

مما يثير الاهتمام كذلك أن هذا النص، فضلاً عن أنه يديم النظر إلى ذاته، يتغير أو يتجول على تخوم الأنواع الأدبيـة المعروفة، من "الرواية " كما كان يعرفها القدامى، بحبكتهـا وقصتها ودراميتها، إلى ما يشبه انقلابا فجائيـا إلـى سـيرة ذاتية، كأنما ذلك يحدث بمقتضى مكنون داخلي صارم " كـي لا أجرى مونتاجا تزييفيا لروايتنـا " ( ص ٦٨ ) والكاتبـة تقول – أو هي الراوية؟ - " لا أكتب هنا إلا الحقيقة " ( ص ٦٨ ).

ومشكلة " الحقيقة " أو " ما حدث فعلاً " في الكتابـة قـد تخايل بل تخادع بعض الكتاب والكاتبـات، وفـي التحليـل الأخير فما هو " مكتوب " لا يمكن – ولا مفر له بالضرورة – إلا أن يكون مونتاجا، أو بعبارة أدق وأسلم في الوقت نفسه صياغة، وبناء، فيه، بمحض الضـرورة، حـذف واختيـار وتنسيق – أي وضع نسق ونظام وبنية – أما " الحقيقة " فقـد تكون كامنة في هذا المونتاج – البناء نفسه، ولكن " ما حدث

فعلاً " فيما نعرفه باسم الواقع، معقـد ومركـب ومشـوش مضطرب – بالضرورة – ومزدحم بل غاص بما لا يمكـن أن يندرج في " صياغة " أو في " نسق " لأنه فـي جـوهره يتأبى أن يوضع في سياق " مكتوب " أي إن الكاتـب مهمـا جهد في أن يلتزم حرفية الوقائع وصرامة دقتها لا بد لـه أن يختار وأن يصوغ وعلى الفور ينزاح الأمر من سياق إلـى سياق – أعني من " لا سياق " – ربما – إلى سياق، أو مـن واقع معيش مضطرب وغائم ومزدحم إلى " بناء " ذي نسـق وله صياغة.

ومن ثم فإن القميص الأسود الطويل، وما يلحق بـه مـن تفاصيل السيرة الذاتية، تدخل في نسق التقابل أو التضاد بين الوردي والأسود، بين الجميل والكئيب، بين الحرية والقهر، " القميص الأسود " هو الاستعارة التـي تتخـذها الراويـة – الكاتبة لتنقل إلينا حسها بالعجز والقهر والإحباط و" الجدران السوداء التي أعيش داخلها " ( ص ٦٩ )، فليس هنا توثيـق بيوجرافي فقط بل هو بالضرورة تنسيق بنـائي، أو كتابـة، وليس واقعا، والفرق بين " الواقع " " والحقيقة " لا يحتاج إلى بيان، أما تفاصيل السيرة الذاتية البحتـة – تـاريخ طـلاق

الراوية – الكاتبة، وتاريخ تسليم نص الكتابة إلى الناشر الذي يذكر باسمه ويشار إلى المناقشات التي اشـترك فيهـا مـع الكاتبة – فهو أيضا مما يندرج في نسق التقابل أو التناغم أو التضافر بين نوعي الرواية والسيرة الذاتية، أي مما يمكن أن أسميه الكتابة عبر النوعية وفقًا للمصطلح الذي أوثره وأجـد مصداقية له هنا، وذلك مما ينطبق أيضا على العلاقة الخاصة التي تربط الكاتبة الراوية بالكاتبة الفرنسية مرجريـت دورا التي لعبت دورا في تكوينها الأدبـي وربمـا فـي حياتهـا الشخصية، كما نجدها في النص، فلا شأن لنا بـ " ما حـدث فعلاً " كما أشرت، وكذلك هذا النوع من التماهي – التمنـي مع النجمة مريل ستريب، وتفاصيل الاشتغال بالسينما ومـا يجري هذا المجرى، كلها خرجت من " الواقع " لتدخل فـي بناء وصياغة وكتابة، وهذه مختلفة في الجوهر عـ ـ " مـا حدث فعلاً ".

تبقى لي كلمة تحية وإشارة بقوة اللغة في هذا الـنص، ومتانة أسرها، وتملكها ناصيتها حقًا، لا على النحو المكرس المألوف فقط، بل أيضا على مستوى الطزاجـة والمغـامرة، فلها استخدامات متميزة للعربية، خاصة وغير مألوفة، لعلهـا

بوحي من لغات أخرى تتقنها الكاتبة منها الفرنسية أو بوحي من السينما، منها مـثلاً: " أعجـب بمصـريتك ورجولتـك البشوشة. شيء ما فيكم يبث طبـائع خالصـة " ( ص ١٧ ) فنحن يخيل إلينا أن " الطبائع " لا تبث لأنها، بالضبط، طبائع أي خصائص ثابتة ملتصقة بالذات ولـيس إشـعاعات تبـث منها، لكن لغة التعبير هنا موحية جدا ومنعشة. أو " ميـدان التحرير الذي يغسل نفسه هو الآخر من الواقع ويصبح دون جوانًا رائعا في منتصف الليل " ( ص ٥٠ ) فالمسألة هنا – كما لا أني أقول وأعيد وأزيد – ليست مسألة " لغة " مفصولة عن شحنتها أو عن مادتها الخام أو رؤيتها أو مضـمونها أو ما شئت مما يجري في هذا السياق، بل هي وحدة منصـهرة السبائك أو متضافرة الجدائل لا انفصام لأحد طرفيهـا عـن الآخر. تلك صورة وفكرة ولغة تعبيرية في آن معا: الميدان يغسل نفسه من الواقع ويصبح دون جوانًا رائعا. أو " رفاهية رثاء الذات والتمرغ في أصداء الجسد " ( ص ٨٣ ) فهنا إلى جانب – ومع – اللغة الشعرية بصيرة أو حـدس شـعوري وعقلي معا. وهكذا مما تفيض به هذه الرواية الجميلة.

ذلك مما يدعوني إلى الانتباه إلى هنات قليلة جـدا كنـت أتمنى ألا تشوب هذه النصاعة، فهي ليست " نظرة حقيـرة " بل هي نظرة احتقار ( ص ٣٦ ) وهو ليس " الخلـود إلـى النوم " بل الإخلاد إليـه ( ص ٤٤ ) وهـو لا " ينتحبنـي " ( ص ٧٢ ) ففي اللغة أن ينتحب فعل لازم ولـيس متعـديا. ليست هذه مجرد مسائل " شكلية " أو " غير مهمة " بـل إن تفجير اللغة – كما يقال – إنما يأتي كما هـو بـديهي مـن معرفة عميقة وذائقة مرهفة باللغة ولها.

ومع ذلك ففي الرواية مفاجآت أسـلوبية لا أعـرف لهـا تبريرا حقيقيا فالراوية كلها تجري في سياق ضمير المخاطب الموجه من الراوية إلى رجل – أو أقنوم رجـولي – آخـر، ويتصل ذلك باضطراد واستمرار حتى نقع فجـأة أو نتعثـر فجأة قبل آخر النص بعشـر صـفحات ( ص ٨٢ ) بتغيـر ضمير المخاطب الذكر إلـى ضـمير المخاطـب الأنثـى، والغريب – أو المفاجئ على الأقل – أن ذلك يأتي مباشـرة بعد نهاية مفترضة أو تمهيدية أو أولى للرواية – " قبـل أن ينتهي هذا الفاصل أو قبل أن تنتهي ليلة الرابع مـن يوليـو ١٩٩٦ " ( ص ٨٢ ) يعني مباشرة بعد باب وهمي للخروج

( كما كان يفعل الفراعنة فـي مقـابرهم ) يتغيـر ضـمير المخاطب، إذن، من " أنت " إلى " أنتِ " فهل هو خطاب من الرجل المكتوب إلى المرأة الكاتبة – الراوية؟

أم هو على الأصح أن " الأنا " الراوية قد تقصمت " أنتَ " المحبوب، وتماهت معه على نحو ما أفضتُ فـي تفصـيله آنفًا عند تحليلي للأنا الكاتبة أو الأنا الكتابة؟

ذلك هو التبرير الوحيد الذي وقعت عليـه لتلـك النقلـة المفاجئة التي لا تستغرق على وجه الدقة إلا صـفحتين مـن النص المطبوع.

ولكن لماذا هنا بالذات؟ ولماذا هنا فقط؟

ربما لأن تلك نهاية متوهمة أو بابا وهميا للخـروج مـن النص.

وخاصة أن ما يأتي بعد ذلك هو تجميـع لتقنيـات ورؤى الرواية كلها في توثيق أقرب إلى السيرة الذاتية، إلى تلخيص للسرد الروائي، إلى انبعاث للتقنيات السينمائية مـن خـلال تأملات في الكتابة وفي رؤية دخائل الذات معا.

ثم يأتي الباب الفعلي الأخير للخروج من النص – كأنـه باب آخر للدخول إليه من جديد – باكتمـال القمـر الجميـل

الخاوي من صور الرجل: " لم تكن صورتك مطبوعة عليه " فهل كانت هذه الصورة تملأ القميص الوردي، أم إن القميص الوردي – الكتابة – كان فارغًا من هـذه الصـورة، طـول الوقت، وإنما كان يحتشد بصور للـذات الكاتبـة، أخـاذة، وجياشة، وممتعة، ومثيرة للفكر والخيال.

# " فرد حمام " (*)

## يوسف فاخوري

أول ما استرعى انتباهي في هذا الكتـاب المتميـز هـو عنوانه: " فرد حمام " ذلك أن الشائع المبذول في الكـلام – حتى ليكاد يجري مجرى الأمثال – أن نقول " جوز حمام ".

وعندما قرأت الكتاب أتضح لي أن العنوان قوي الإيحـاء بالمسار السردي والروحي للقصص المترابطة فيه. فالكتـاب ليس مجرد جمع لقصص لملمت إلى بعضـها بعضـا، بـل تسري فيه رؤية واحدة متناغمة التنويعات ولكنها متساوقة.

" فرد " هنا ليس مجرد واحد غير مثنى، فقط، بل هو دال على الانقطاع. أي إنه ليس مجرد وحدة أو وحشة، ذلك قائم وواضح، لكنه يذهب في تصوري إلى أبعد من ذلك. ولعلني ألخص النتيجة قبل أن أسوق المقدمات، فأزعم أن الوحدة أو الوحشة يرفدها الانقطاع، أي ما هو أقسـى مـن الوحـدة، الانقطاع بمعنى البتر، وضربة النصل المصمية، فإذا تقصينا

---

(*) مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٨ .

هذا المسار إلى أبعد فلعلنا نجد أنه انقطاع الجسم المستوحد عما وراء الجسم، وسعيه الدائب إلى اللحاق أو الاكتمال بهذا البعد الذي يقع فيما وراء الجسم والذي اصطلحنا على أن نطلق عليه البعد الروحي أو الميتافيزيقي.

أما أن ينجح هذا المسعى أو يخفق فذلك مما يقع في تنويعات هذه التيمة المطردة الغالبة على النص.

القصة الطويلة نسبيا التي يبدأ بها الكتاب " الدبابير تنهش رأسي " يمكن أن تنتمي إلى ما أسميه الفانتازيا الجروتسك، Grotesque، حيث شطح الخيال يقترن بالشوه أي بوقوع التشويه كأنه ظاهرة طبيعة عادية مألوفة لا يوقعها أحد من الخارج بقدر ما تتأتى وحدها، كأنما بطبيعة الأمور، وبذلك تتخلص القصة من جو الكآبة أو الجهامة التي غالبا ما ترين على هذا النوع من التخييل.

لن أحكي حكاية القصة – فما من جدوى من نسخ أو مسخ الحدوتة – إذ إن القصة تعيش – فقط – بنسجها ذاته لا غيره، بمفرداتها وسياقاتها وتركيباتها اللغوية وروحها المتفرد.

ولكن ما يلحظ منذ البداية أن خلفية الفانتازيا هي الخلفيـة الواقعية هادئة النبرة. الجنايني العجوز الذي يلوح " مجـرد كائن ملقى " ... لم يدركه أحد ولكنه كان يدرك الجميع " كان لغزا لم أستطع أن أفهمه ... بدا لي كشجرة الجميـز حـين تشيخ وتتفسخ وتفتح جذعها للزمن لكن جذعها يزداد رسوخًا ... " هذا الكائن يجمع بين خصائص اليومي الشائع العادي، في علاقته ببقية شخوص القصة، أي في علاقتـه بالنـاس، وبين خصائص الكائن الخرافي، فوق الواقعي، الملغز، فـي علاقته براوي القصة.

أما هذا الراوي فيقول: " بدأت طفلاً ككـل البشـر، رأس وذراعان وجسد، وانتهيت إلى رأس فقط " رأس فيـه كـل الحياة والنبض والوجود، ذلك أنه ارتبط بصداقة " فذة مع فأر لامع العينين راح يقضم من جسدي كل يوم قطعـة، تاركًـا مكانها نفس شكلها شعاعا من الضوء وكان الجنايني يطلـق دبابيره على رأسي، فينطلق الفأر صديقي إلى مهمتـه ... " ( ص ١٠ ).

ومن السهل أن نئول مدلولات الجنايني والدبابير والفـأر، لكن الفن الحق ملتبس بالضرورة، وليس من الضروري بـل

لعله من المعطب المضير بالفن أن نقيم تعادلاً صارما قاطعا من مفردات الشفرة ودلالاتها فنضع للجنايني مدلول القـادر على الإخصاب والملتصق بالخضرة والطبيعـة، ونتصـور الدبابير محفزات مهيجة للتفكير واليقظـة ونتصـور الفـأر معادلاً لنهش " الواقع " الذي لا يني يقضم الحيـاة ويتحيـف الحسية ويحيل المتجسد العضـوي إلـى التجريـد المشـع المتسامي.

ولكن الصياغة الواقعية التخييلية تمتزج – أو تتجـاور – مع التحليق الشاعري المهوم الذي يلوح منطقيـا وإن كـان يضرب في منطقة غير قابلة للفهم.

" لست أعرف كيف حدث ما جرى. لكني لسـت أؤمـن بالقدر الذي يسقط من السماء على ضعفاء، فيقضـي علـيهم بلذة الغامض غير المدرك فيصير إلى غامض أشد غموضـا من روح اللا منتهي، لست ابـن ذلـك اللحـن الفرعـوني التراتيلي الذي يسحب روح الكائنات إلى الكلمـات الناعمـة فتنسحب فيما بين الزمن المجهول والسحر المنقضـي إلـى غامض ليس يدرك، ولست ابن ذلك الترتيل الرتيب المـنغم يستدعي سماوات لن تصل إلى أرض وإن أرخت للصحراء

ضميرها في ترددات الأصوات صدى لـم يبلـغ الأفـق إلا ليتردد في الترائب، لا يملك أفقًا، وإنما يخفـق بالقلـب ولا يستجيب، كنت ابن رأسي، ورأسي كان مطلوبا من الجميع " ( ص ١٠ ).

وليس من الصعب أن نستخلص من هذه الترنيمة نفسها أن الراوي هو في النهاية رأس مفكر فقط، ينكر انتماءه إلـى " اللحن الفرعوني " وإلى " الترتيل الذي يستدعي سماوات ... " بل يلوذ فقط بنوع من الصلف العقلي، والتفـوق الفكـري والمقدرة على تحويل العناصر إلى غيرها، صنع المطر من نباتات صحراوية وقليل من جلد التمساح، مقاومات للآفـات، موديلات العربات على أشكال لـم يألفهـا بشـر، اختـراع الأساطير، وقد ازدحم الرأس بكم رهيب من المعلومات عـن كل شيء، ولكن التواصل مع الناس، والتراحم بيـنهم وبـين الراوي، مفقود.

هذه المقدرة العقلية الفذة قد تجردت من كل ما هو حسـي ومجسد وعضوي، أي من كل ما هو " حياة "، وبالتالي فقـد انقطع الرأس عن الحياة، تلاشى الجسم لكنه لم يكتمل، بـل ظل الرأس مبتورا.

أما ذلك " الشخص " الزائف المصنوع التقليدي في مفهومه للثروة، فقد أطلق عليه الجنايني دبابيره الأشرار – بعكس دبابير صاحبنا الخيرة – وانقض الفأر العتيد ينهش كومة اللحم والملابس حتى أحالها إلى هيكل عظمي ،هنا بالطبع نبرة إدانة تقارب الوعظ، ولعل مقصد الكاتب أن يقيم مواجهة أو مقابلة أو تناقضا بين العقلي المجرد والنفعي الزائف.

أما الآخرون فلا يرون في كل ذلك شيئًا غير عادي.

لأن الوحدة – الانفصال – الانقطاع كاملة: " أحسست بالوحدة وسط هذا الجمع " ( ص ١٦ ).

أما قصة " رائحة قربان للقمر " فهي مما أعرفه باسم " قصة – قصيدة " ( بالدال ) صراح، وهي منذ أول كلمة قصة قطيعة فاجعة " في الخامسة عشر تزوجت، في السادسة عشر أصبحت أرملة " أما الذي انقطع عنها فهو صانع قربان الكنيسة الذي " يعيد جسد المسيح إلى الوجود كل يوم " فإذا كان " قرابني " الكنيسة يعيد الجسدانية إلى الوجود، يوما بعد يوم، إذ تنقطع عن الوجود – بالضرورة – يوما بعد يوم، فإن القمر " كقرص قربان في عميق السماء تنضجه الظلمة " أخذ

يمتص جسدها بأشعته النارية ( ص ٣١ )، " انسل جسـدها خيوطًا في رهيف رائحة قربان سـاخن، شـهقت شـهقتها الأخيرة، سألته: تُرى يا قمر من كان قربانًا للآخر؟ "

أكانت هي قربانًا له، أم كان هو القربان؟ أم إن القربـان يتجاوزهما كليهما إلى ما هو غيرهما؟

وما زالت تيمة تحول الجسداني إلى ما هو ضوء – كمـا في القصة الطويلة الأولى – تيمة محورية.

" القصة – القصيدة " التالية التي أخذت المجموعة منهـا عنوانها "فرد حمام " هي قصة " شفاه شبقة وعطش للارتواء لا يكف عن الصخب في دمها " ( ص ٣٥ ) وذكر الحمـام هنا " مرقط "، مما يوحي، على نحو ما، بالثعبـان الأرقـط، وبما يتأتى عن ذلك من إشعاع جنسي محسوس.

تمتزج صور البنت وأنثى الحمام وذكر الحمام في دوامة من الشبق، فحواها الجنسي مغلف – بالكاد – بشـفرة ذكـر الحمام الذي ينقر الحب – والحب – من بين شفتي البنت التي يبدو أن وليفته – هل هي البنت أم أنثى الحمـام؟ - تشـب برقبتها على الورك المشلول المشتعل بنار " لم تعـد تـدرك للجسد وجودا " مع اشتعاله.

من الضحية ومن – أو ماذا – " حفر في بطـن الأنثـى حفرة قانية "؟ كأن الشبق المحروم المتقطع يأتي فـي موقـع الضحية والقاتل معا.

في خلال الكتاب كله أجد أن الكاتب يؤثر مفردة " الوجود " ويفضلها على مفردة " الحياة ". لا أتصور أن ذلك من قبيل المصادفة. بل أجد أن ثم فرقًا بين الوجود من ناحية والحيـاة من ناحية أخرى. هو فرق دال وهام. ذلك أن " الحيـاة " أي العيش اليومي في إطار الجسد وفي سياق ما نعرفـه عـادة باسم الواقع، هذه " الحياة " بما فيها مـن جيشـان وفـوران وعرامة، تكاد تكون منفية، غير قائمة.

أما " الوجود " فهو عمق ممارسة الحياة في سـياق مـا وراء الحياة، الوجود بإطلاقه وتجريده وذهابه إلى غاية أبعد من مجرد المحسوس العادي.

ولذلك فإن ثم انقطاعا لا برء له ولا وصل له بين الوجود وبين الحياة، بين المجرد وبين الحسي.

لعل قصة " هو الذي أراد أن يعترف لـي " مـن أقـوى قصص القطيعة والفصل والصراع بين نقائض الجسدي وما هو وراء الجسدي، على وجازة القصـة وقصـر شـريطها

السردي، وعلى أنها مروية بصيغة المتكلم الأنثـى: " كنـت سعيدة بصدري الرجراج وأردافي تهتز، فأحسها في القلـب تخفق نبضا يسعد أنوثة تتفجر بالنشوة " ( ص ٤٢ ).

المفاجئ في هذا السرد مع أنه يدور في سـياق الثـالوث المعروف المأثور: المرأة، الحبيب، العذول المقتحم الغريب، إلا أن هذا الغريب الطارق هو نفسه ذلك الـذي تلجـأ إليـه المرأة ليطهرها من شهوتها وهو نفسه الكاهن الذي إذ تذهب لتعترف له بإثمها الحلمي يقع في شرك الشهوة، وهو نفسـه الذي يريد أن يعترف لها بإثمه الحقيقي الذي معـه "أدرك أن سيده ( يعني ربه ) غاضب ". عشق المرأة لحبيبها الصعلوك عشق ظل في إطار الحلم والشهوة لم يتجاوزه إلى الفعـل " جسدي يناديه بكل الجوارح ... يحلم ندى شبقي إليـه بـدفق ارتعاش ملكوت الرب في جسدي " ( ص ٤٢ ) فها هـو ذا الجسد يحلم، في عز الشبق، بما هو " ملكوت الرب " ... أما الكاهن فقد وقع في الإثم بالفعل، مع أنه هو المقضـي عليـه بالانقطاع عن الجسدي الآثم.

قبل أن أتناول سائر النغمات المكملة بعضها بعضا في هذا الكتاب المتميز، لا أستطيع أن أتجاوز أو أن أغض الطـرف

عن لغة هذه المقطوعات الجميلة، وما من حاجة بي لأن أعيد تكرار أن اللغة لا انفصال لها عن فحواها، أو عن شـحنتها الوجدانية الحسية الفكرية معا، مما هـو أدخـل فـي بـاب البديهيات، وللكاتب لغته الخاصة بامتياز، والمتفردة بامتياز، بل يذهب تفردها إلى حد اختراق القواعد النحوية والصرفية المسلم بها، مما يثير – عندي على الأقل – نوعا من نشـاز التلقي، والأمثلة كثيرة أكتفي منها بالقليل: فن العشـق الـذي أخافوها ( ص ٣٦ ) وصحتها " أخافوها منه " فهـل حـذف حرف الجر مقصود متدبر، هل " أخافوها فن العشق " أوقـع وأقوى من " أخافوها من فن العشق "؟ أو " كانوا يعتقـدون مسا من جنون قد أصـابني " ( ص ٢١ ) فهـل حـذف أن المصدرية أفعل وأنفذ؟ ( ص ٣١ ).

أو " رغرغات تصـاعد الصـمت " ( ص ٤٧ ) ألـيس الصحيح تصعد أو تَصاعد من الصمت؟ وهل هـي " كانـت صفحته تتماوج وتشف وجهي " أم أن فعل يشف لازم وليس متعديا ( ص ٤٩ ).

وحدة امرأة مع المسيح الذي صار رجلهـا، وكـان فـي طفولتها هو أبوها – بعد أن مات أبوها الفيزيقي وهـي فـي

الثالثة – هل كان من الضروري جدا هذا التعليل؟ - ومع أن زوجها كان " رجلاً حيا يستطيع أن يمنح أنوثتي بحق التجلي إلا أنها لم تُعطّ لحظة تجلٍ عبر عشرين عاما " ( ص ٥٥ ) هل ذلك لأن توقًا غامضا كان يعذبها، رغم كل ما يتحـرق الجسد ( هل هي يتحرق الجسد أو يتحرق إليـه الجسـد؟ ) المختفي في حنايا التاريخ، لا يطـل إلا بصـورة المعـذب، جعلت الروح تتألق برهيف حس طالما لاح في الأفق حلم لا ينتهي " ( ص ٥٠ ).

( وعلى سبيل الاستطراد فهذه الصياغة الشعرية التي قـد تبدو غير مألوفة لغويا، هـي نمـوذج متكـرر لصـياغات الكاتب ).

ذلك أن " فكرة أنني عروس المسيح تسيطر على كيـاني ... " الحياة تنبض دافعة حس الوجود للتجلي " ( ص ٥٥ ) هنا نجد التفريق واضحا بين " الحياة " و" الوجود " أي الفرقة بين الجسداني وما هو وراء الجسداني، تلك تيمة القطيعة بين أقنومين للكيان الإنساني لا ينفصلان، فإذا فرق بينهما كـان الانقطاع فاجعا ومدمرا " كانت جثتي ما زالت ممـددة فـي

أنحاء قاع الكأس " ( ص ٥٥ ) ويظل الكأس نصف فـارغ، نصف مليء، ويظل وجه المسيح عصيا على الإدراك.

" ترى هل يصير فرسا؟ " قصة أو مقطوعة فيها طرافـة ودعابة وبصيرة نافذة، فهذه المقطوعة ترنيمة في إنشاد جمال الفرس، بالمقارنة بذلك الكائن المطأطئ رأسه دوما المقهـور بعنيف الضربات ولا تصدر عنه إشارة رفض أو تمرد رغم صوته ( يعني نهيقه ) المزعج، ... وعلامات الذل تبدو على وجهه دائما ( ص ٦٠ ).

كان حلم الراوي قديما أن يحيل الحمار إلى حصان، وكان يقارن بين " عضوه الطفولي وذلك الهائل الذي يخـرج مـن مكمنه مصرا على إعلان العالم به، كأنه انتصاره الوحيد في هذا العالم " ( ص ٦٣ ).

ثم تقابل إذن بين " صهيل الفرس " الذي " يستدعي إلـى ذاكرتي صهيل الكمان السحري " وبـين " نهيـق الحمـار يشعرني أنه يثقـب الأفـق كجـرح لا يلتـئم " ( ص ٥٥ ) ( لاحظ أسلوب حذف أداة الوصل " الذي " وهو من لـوازم الكاتب ).

وبعد هذا التقابل تستحيل القصة إلى الليجورية، إذ يعيـد الراوي تكوين الحمار ( بعضويته الحسية النيئة الوقحة بشكل ما ) يطعمه بخصائص " التشابق " و" التداعب " من اللبـؤة ( انظر نحت صـيغة التفاعـل مـن الشـبق والمداعبـة ) وخصائص الرشاقة من الطاووس، وخصائص موسيقية أذان الديك. ( وعلى فكرة، ليس للـديك " أظـلاف " ( ص ٦٨ ) فالظلف للثور وما في حكمه، أما كل الطير فله " مخالـب" ) فهل هذه الليجورية تدين البشر وتحلم بتساميهم، أم هو حلـم بتعالي الراوي ( الكاتب؟ ) وتجرده من عضـويته الخشـنة الخام، إلى سلم قيم من الشبق الرقيق والرشاقة الموسيقية؟

تيمة الانقطاع بين أقنومي الحسية وما وراء الحسية ( ولا أقول "الروحانية؟ " ) ما زالت تيمة مسيطرة.

يجرى أسلوب السرد القصصي هنا على نمـط التعبيـر المدبر المتأمل المتفكر، هو نجوى وحوارات مع النفس أساسا تكاد تكون منطقية عقلانية قريبة من التفلسـف أو التسـاؤل العقلي باستمرار، ولعله، لذلك، أشبه بأسلوب عرفناه باسـم " تيار الوعي " ولكنه في نهاية التحليل أسلوب الوعي، ولـيس ما تحت الوعي، ليس فيه اختلاط المحسوس بالحلمي، وليس

فيه ما يميز أسلوب " تيار الوعي " من تكثيف لعدة وحدات، أو تفكيك لوحدة واحدة، أو نفي للزمنية، أو اقتحـام لسـمات سيريالية، بل هو تدفق التفكير المتصل متجاورا مع انسـياق لغواية الشعر تبلغ في بعض المواقع ذروة متوهجة.

" كانت لهما أجنحة حية " قصة تعود فيها، بقـوة، تيمـة الصراع المستمر في الكتاب كله، بين الجسمانية القبيحة وبين التسامي:

" في باكر العمر باعها أبوها لثري عربي كـان يطلـب طفلة تصبح امرأة ... تهفو شيخوخته إلى الأنوثة فلا يتبـدى إلا بخار ... كانت ملامحه تنهار حـول أصـابعها راحـت تمضغ أخاديد وجهه ... صارت تستمتع باللحم النيئ البـارد إلى أن تلاشي كانت قد أكلته فخرجت زفرة ...

صارت ترى نفسها في المـرآة عجـوزا شـمطاء لكـن الآخرين كانوا يرونها في نعومة زهر الليل الأبـيض ... " ( ص ٧٤ ).

العضوية – بكل " لحمها النيئ البارد " – تعـود عنـدما يتهشم وجه طفلها وهو في الحادية عشرة ويصـير وجهـه ركاما بين الخبىء – هو المضيء – والبادي " الخشن إلـى

حد الصلابة " هو " إلى الحيوانية أقرب " وعبر صراع فـي الشمس الحارقة الصامتة كان " الطفل الذي تحت ملامحه يئن " وإلى قصر مهجور رحلا، انعدمت أوزانهما في القصـر، يسبحان ويهيمان عشقًا، تهويم امرأة اكتملت ورجل صار ... وكان ثم ملاكان اختبأ كل من الرجل والمرأة – هـل همـا الطفل والأم أيضا؟ - في بطن مـلاك منهمـا ... ونبتـت للملاكين أجنحة من لحم حي ورئيس هفيف وطار جسـداهما من مرمر أبيض ذي عروق سوداء ( ص ٧٧ ).

كأن الكتاب كله يخبئ تحت الملامح النصـية الحيوانيـة تقريبا رومانسية طفلية هي في الضوء والرهافة أدخل، وكأن كل الشخوص – وكلها انعكاسات للراوي ( الكاتب؟ ) إنمـا تقوم برحلة مستمرة من تمزيق الجسم، ونفيه، ونهشه، وأكله، إلى قصر نصي مهجور "مسكون بالأرواح " لأن الثنائية بين الجسد وما وراءه لا تنحل، ولا تندمج ولا يلتـئم الانقطـاع. ففي القصة الأخيرة " متيت الموتى " لا يموت الراوي، مـع أنه ميت، لكنه ما زال يلبس جسدا " تحسس جسده. قالوا لـه لا تقلق كثيرا من جسدك، لأن روحك معنا " ومع أنه كـان يرتشف ما يسميه " متيت الموتى " ويسقي منه شجرته، فـلا

يموت، ولا تذوي الشـجرة إلا أن المـوت والحيـاة كانـا موجودين جنبا إلى جنب، بلا اتحاد، بلا اتصال، بلا التئام.

ما الذي لعله يميز هذا الكتاب، إلى جانب قسمات واضحة في شعرية اللغة، ووحدة الرؤية للعالم أو للوجود، مع تنـوع تفريعاتها، وهي كما أسلفت، القطيعة التي لا برء منها بـين أقنومي العضوية واللا عضـوية، " الـواقعي " ومـا وراء الواقع، الجسماني والحلمي؟

يميزه في تصوري ما يقترن بذلك كله اقترانًا حميما وهو أنه إذا كان الانقطاع حاسما ونهائيا بين هذين الأقنومين فـإن ما يربط بينهما – دون أن يوحدهما مع ذلك – هو الشـطح الفانتازي والرصد الواقعي أو التحليق الشعري – ليس فقـط باللغة بل بما هو سر في الرؤية – والتأمل الفكري.

الكتاب كله رحلة ممتعة وعصية، من الجسدانية الأرضية إلى قصر تحلّق فيه الأرواح الشاعرية المرهفة.

* * *